Münchener Bühne und Litteratur

im achtzehnten Jahrhundert

Von

Paul Legband

Als Dissertation der philosophischen Fakultät
der Universität München im April 1901 vorgelegt.

München 1904
Verlag des Historischen Vereins von Oberbayern
In Kommission bei G. Franz.

Oberbayerisches Archiv

für

vaterländische Geschichte

Herausgegeben

von dem

Historischen Vereine von Oberbayern

Einundfünfzigster Band

Münchener Bühne und Litteratur im 18. Jahrhundert von Paul Legband

München 1904

Verlag des Historischen Vereins von Oberbayern

In Kommission bei G. Franz

Münchener
Bühne und Litteratur
im achtzehnten Jahrhundert

Von

Paul Legband

Als Dissertation der philosophischen Fakultät der Universität München im April 1901 vorgelegt.

München 1904
Verlag des Historischen Vereins von Oberbayern
In Kommission bei G. Franz

Inhalt.

Vorwort.

Mit Ausnahme des dritten und letzten Teiles — der eben jetzt, im Spätherbst 1904, zur Ausgabe gelangt, habe ich die vorliegende Arbeit vor drei Jahren der Münchener Universität als Dissertation eingereicht. Damit ist in gewisser Hinsicht meine Stellung zu der eigenen Arbeit schon gekennzeichnet. Die theatergeschichtliche Forschung hat inzwischen an prinzipiellen Fragen und an neuem Rohstoff so mancherlei zum Vorschein gebracht, was auch dieser Arbeit im einzelnen genützt hätte. Indessen werden die Hauptergebnisse des Buches davon nicht berührt, um so weniger, als der wesentliche Inhalt meiner Arbeit weder vorher noch nachher eine Darstellung von anderer Seite erfahren hat.

Das neue und charakteristische Material, das ich zum erstenmal über eine ziemlich dunkle Epoche süddeutschen Theaterwesens veröffentlichen darf, und das ich möglichst in den Text zu verarbeiten suchte und nur in seinen wichtigeren Bestandteilen im Originalwortlaut wiedergebe, verdanke ich umfangreichen Studien in sieben bayerischen Archiven, die in den Anmerkungen jedesmal mit Angabe der benützten Akten genannt sind. Das Münchener Hof- und Nationaltheater, dessen Archivalien aus älterer Zeit durch den Brand im Jahre 1823 vernichtet sind, bot mir keinerlei Material, und so bleibt vor allem für die Darstellung seiner frühesten Geschichte der Mangel an zuverlässigen Nachrichten zu konstatieren.

Im übrigen versuchte ich, unter „Theatergeschichte" nicht bloß die möglichst genaue Aufzählung verbürgter Fakta zu verstehen, sondern die Wandlung des Bühnenwesens mit den geistigen Regungen der Zeit in Parallele zu setzen; denn nur als Spiegelbild der Kultur eines Volkes kann Theatergeschichte fruchtbare Erkenntnis liefern.

Für gütige Förderung dieser Arbeit bin ich meinen Lehrern Prof. Dr. Franz Muncker und Geheimrat Prof. Dr. K. Th. von Heigel, sowie dem Bibliothekar Herrn Dr. Georg Wolff (München) zu Dank verpflichtet. Nicht minder den Herren Reichsarchivassessor Dr. J. Striedinger und Kgl. Hofbenefiziat Heldwein; sie haben mir bei der Drucklegung — für die ich dem Historischen Verein von Oberbayern verpflichtet bin — mit uneigennütziger Mühe geholfen.

Berlin, im November 1904.

Dr. Paul Legband.

Einleitung.

Die Geschichte der geistigen Entwicklung Bayerns im 18. Jahrhundert weist zeitlich und in der Art und Bedeutung der einzelnen Entwicklungsstufen charakteristische Unterschiede von der des übrigen Deutschland auf. Gemeinsam ist nur das Resultat: eine Loslösung von den lähmendsten Fesseln geistiger Starrheit und Gebundenheit, das Erheben des Individuums über die träge Masse und die Geburt des freien Gedankens, der das Überlieferte nicht für heilig hält, weil es überliefert ist, sondern neuem Inhalt neue Form zu geben versucht.

Seltsam und glücklich ist hierbei das Ineinandergreifen der historischen Kräfte.

Im zweiten Drittel des Jahrhunderts geht im Norden die Reform der Sprache und Litteratur vor sich; der Boden wird gepflügt und bestellt, altes Unkraut ausgejätet, da fallen die Samenkörner Voltaire und Rousseau in die frische Erde, üppig geht die Saat auf, schießt auch wohl hier und da ins Kraut, schließlich aber tausendfältige Frucht bergend zu neuer Aussaat. Parallel mit der Entwicklung der Litteratur und von ihr unzertrennlich geht die Reform der Bühne, der deutschen Schauspielkunst.

In Bayern dagegen ist der Boden noch nicht bestellt, als die neuen Ideen, wie vom Sturmwind getragen, ins Land fallen. Hier wuchert noch in aller sonnigen Stille und schwüler Luft altes Unkraut, und die breiten Blätter legen sich schwer auf die jungen Halme, die aus dem mütterlichen Boden hinauswachsen möchten, um frischen Luftzug zu atmen. Sie beschatten und ersticken. — Religiöse Fragen und die veränderte Konstellation des politischen und sozialen Lebens liegen dem zu Grunde.

Bayern war die **stärkste** nach Norden vorgeschobene Hochburg des römischen Katholizismus. Und so mußte die Reform Gottscheds, die im letzten Sinne als Wiedergeburt deutschen Geistes zu bezeichnen ist, kühnen Fluges darüber hinweg streben, um in der Schweiz heimischen Boden, Pflege und Weiterbildung zu finden. In anderen katholischen Ländern fand sie Aufnahme. Die Rheinlande waren bald gewonnen, und schon 1749 konnte Gottsched mit seiner Frau in Wien die Triumphe einernten, die jene um seinen Namen sich nun einmal konzentrierende Reform feierte. Selbst die Jesuiten vermochten zehn Jahre später die Anstellung eines Professors für deutsche Sprache am Theresianum nicht mehr zu verhindern.

Wie lange dagegen und wie ungestört übten sie in München ihre Wirksamkeit aus! Wie systematisch setzten sie noch nach 1773, trotz der päpstlichen Bulle ‚dominus ac redemptor noster' oder vielleicht **weil** dieselbe erfolgte, ihre Macht durch, das romanische Element als unversöhnlichen Gegensatz gegenüber dem germanischen!

Die wirksamsten Bundesgenossen hatten sie an den politisch und wirtschaftlich zerrütteten Zuständen des Landes.

Im Norden hob Friedrich der Große Preußen zu einer europäischen Hauptmacht, schuf einen modernen Staat, sorgte für Verwaltung und Rechtspflege, öffnete dem Lande neue Erwerbsquellen; er selbst im Verkehr mit Voltaire der Mittelpunkt alles geistigen Lebens, der dem Volke Gedankenfreiheit und, wenn auch nur teilweise, Preßfreiheit gab, und was hier vor allem wichtig, er, der durch seine unerhörte Kühnheit auf den Schlachtfeldern des siebenjährigen Krieges dem Volke in seiner eigenen Person zum ersten Male wieder einen Nationalhelden schenkte, dem die deutsche Litteratur, auch wenn er ihr noch so verständnislos und kühl gegenüberstand, nationalen Gehalt verdankte. Friedrich Wilhelm II. trat dann mit dem Worte: „Wir sind Deutsche, und wir wollen es bleiben!"[1]) auch dem französischen Wesen entgegen, das der völligen Entwicklung nationaler Kunst noch hinderlich gewesen war, und förderte namentlich das deutsche Bühnenwesen durch den königlichen Schutz, den er dem Berliner Nationaltheater angedeihen ließ.

In Bayern versuchte **Max Joseph** III. (1745—1777) Ähnliches für die geistige Hebung des Volkes. Er erkannte dessen fürchterliche

[1]) K. Th. Heigel, Deutsche Geschichte vom Tode Friedrichs des Großen bis zur Auflösung des alten Reiches. I, 66 ff. Stuttgart, 1899.

Lage, verstand die Forderungen einer neuen Zeit, und bemühte sich mit dem redlichsten Willen und rastlosem Fleiße, nationales und freiheitliches Empfinden zu wecken, aus der sklavischen Abhängigkeit vom Jesuitismus zu entfliehen. Schon zeigten sich auf allen Gebieten des öffentlichen Lebens die Erfolge angestrengter Reformen, schon keimten aus einem Boden, der bisher seit mehr als hundert Jahren nichts Eigenes, Kräftiges gespendet hatte, verheißungsvolle Ansätze, da

„fährt wieder prasselnd auf dein kaum erstorbnes Feuer,
Megäre Inquisition,
Des Orkus und der Dummheit Tochter, Ungeheuer,
Pest der Vernunft und Religion".[1])

Nach Max Josephs Tode verkrochen sich scheu und heimlich alle freiheitlichen Gedanken. Der Jesuitismus wütete ärger denn je; an eine stolze, unbeschränkte Pflege nationalen Kulturlebens war unter dem Regiment des P. Frank und des Edlen von Lippert nicht zu denken. Erst unter König Max und dem Ministerium Montgelas wurden jene Aufklärungsideen wieder aufgenommen, die letzten Fesseln unbarmherzig gesprengt. Nun erst konnten mit der Befreiung alles geistigen Lebens auch Bühne und Litteratur würdige Pflege finden, nun erst konnte sich München als Sammelstelle künstlerischen Schaffens zu einer der führenden Städte Deutschlands entwickeln.

[1]) Andreas Zaupser, Ode auf die Inquisition, 1777.

I.

Litterarische Unfruchtbarkeit und Reformversuche vor Gründung der Akademie.

Die Gründung der Akademie der Wissenschaften (1759) hat man mit Recht als Geburtsstunde der Aufklärung in Bayern bezeichnet. Von da an läßt sich ein planvolles Ringen und Kämpfen für und wider die neuen Ideen verfolgen, und alles, was gedacht und geschrieben, gesprochen und gethan wird, empfängt sein charakteristisches Merkmal davon, wie es zu dieser einen großen Aufklärungsidee steht. Aber es liegt auch andrerseits nur etwas Halbwahres in jener Bezeichnung. Weltanschauungen und historisch lange wirkende Strömungen im Volksleben werden nicht mit einem Male verdrängt. Ein tausendfältiges, jahre- und jahrzehntelanges Werden geht vor sich. Oft vollziehen sich die ersten Regungen unbemerkt und unbemerkbar, wir werden für ein Symptom nehmen, was rein zufällig, ohne tieferen Zusammenhang sich abspielte, und umgekehrt.

Früh schon zeigen sich in München einige Ansätze zu jener Aufklärung, Ansätze, die bei der litterarischen Öde und Unfruchtbarkeit der ersten fünf Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts doppelt überraschen. Freilich waren es keine Keime, die im Volksboden wurzelten. Wie hätte auch unter Maximilian II. Emanuel (1679—1726) aus dem Volke heraus eine geistige Strömung entstehen können? Obwohl München in den ewigen Kriegswirren 1704 zu neutralem Gebiet erklärt worden war, litt das Volk unter der schroffen Behandlung der Österreicher und konnte nur ängstlich in die Zukunft schauen, um Existenz, um Hab' und Gut besorgt. Der Kurfürst selbst wurde 1706 in die Reichsacht erklärt und blieb zehn Jahre von München fern. Und als er endlich in seine Residenz wieder einzog und auf etliche Jahre Friede im Lande herrschte, konnte das Volk seines Lebens nicht froher werden. Der Einzelne hatte schier unerschwingliche Steuerlasten zu tragen, während Adel und Hof einem sorglosen, leichten Leben sich hingaben.

Die schweren Zeiten des spanischen Erbfolgekrieges, der Einfälle Max Emanuels in Tirol, vor allem aber die bayerische Landeserhebung im Jahre 1705 hatten freilich dem Volke manches treuherzige und in allem Unglück vertrauende Lied abgerungen;[1]) andere Zeitereignisse riefen billige Reimereien hervor; die Rückkehr Max Emanuels wurde vom Volke mit patriotischer Wärme gefeiert; Lieder, die als historische Dokumente wertvoll sind, auf kunstmäßigen Ausdruck jedoch nie Wert legen konnten und mochten. Sie verschwanden wie das Interesse an dem Ereignis schwand, zu dem sie verfaßt waren.

Wichtiger als diese ephemeren Erscheinungen war die Gründung einer gelehrten Gesellschaft (1702), die, im Stil an das 17. Jahrhundert erinnernd, in ihrer Grundidee als Vorläufer der Academia Carolo-Albertina, des Parnassus boicus erscheint und damit auch in gewissem Zusammenhang mit der späteren Akademie der Wissenschaften steht. Aber es muß von vornherein betont werden, daß weniger das Bestreben, das *gesamte geistige* Leben zu wecken, als vielmehr eine Tendenz *politischer* und *konfessioneller* Natur die Ursache zur Gründung dieser Gesellschaft der „*vertrauten Nachbarn am Isarstrom*“ war.

In fünf Oktavbändchen[2]) legten diese vertrauten Nachbarn feierlich ihre Weisheit nieder. Ganz in der gezierten Gewohnheit früherer gelehrter Gesellschaften verbargen sie ihren Namen und Stand hinter geschmacklosen Pseudonymen,[3]) aber nicht etwa aus Scheu, sondern „aus purer Plaisir, sich mit solcher Masque aufzuführen“. Bis auf drei lassen sich die Mitglieder dieser Gesellschaft — es waren im ganzen

[1]) A. Hartmann, Historische Gedichte aus der Zeit der bayerischen Landeserhebung 1705 und der Rückkehr Max Emanuels nach Bayern. Altbayerische Monatsschrift, hrg. v. Hist. Ver. v. Oberbayern, Jahrg. 1, Heft 2.

[2]) Sie erschienen unter dem Titel: Nutz- und Lust-erweckende Gesellschaft der Vertrauten Nachbarn am Isarstrom. Das ist Etlicher- in selbiger Chur-Bayrischen Refier wohnender guten Freund Verträuliche-politisch- und Historische-Discursen über allerhand Zeit-läuffige Begebenheiten / und dardurch veranlassende Materien. Gedruckt im Jahr 1702. — Vgl. Reinhardstöttner, Die Nutz- und Lusterweckende Gesellschaft der Vertrauten Nachbarn am Isarstrom, Forschungen z. Gesch. Bayerns, VIII. Bd. (1900), 4. Heft, S. 253 ff. Ich entnehme diesem Aufsatz, auf den mich in letzter Stunde Herr Dr. Striedinger freundlichst aufmerksam macht, noch einige Anmerkungen. Im Text habe ich nur Heckenstallers Todesjahr nach Reinhardstöttners Aufsatz berichtigt.

[3]) Reinhardstöttner, a. a. O. S. 258, druckt sie ab.

zwanzig — heute nicht mehr feststellen. Der bekannteste unter ihnen ist Urban Heckenstaller, der 1694 als Sekretär der Gesandtschaft Max Emanuels nach Polen gegangen war, darauf bis 1705 in München lebte und voller Unwillen und Schmerz die Österreicher im Lande sah. Er schmiedete mit mehreren Gleichgesinnten den Plan der Erhebung gegen die Unterdrücker,[1]) mußte sich dann aber flüchten und lebte die nächsten zehn Jahre im Franziskanerkloster zu Freising, wo er das Ordenshabit anlegen durfte. Nach der Rückkehr Max Emanuels konnte er wieder das Kloster verlassen und in die Vaterstadt zurückkehren, wo er am 5. Februar 1748 starb.[2])

Nächst ihm waren noch Johann Georg Lütich,[3]) ein Hofratssekretär, und Johann Kandler Mitglieder der Gesellschaft. Dieser war in Regensburg Mitglied der bayerischen Gesandtschaft gewesen bekleidete in München die Stelle eines geheimen Ratsregistrators und führte die Aufsicht über die kurfürstliche Hofbibliothek. Er starb am 5. Oktober 1718 im 75. Lebensjahre.[4])

Schon die Teilnahme eines so patriotischen, thatkräftigen Mannes wie Urban Heckenstaller legte es nahe, daß die Isarfreunde mit ihren Abhandlungen zunächst rein praktische Zwecke verfolgten. Sie wollten den Ruhm des bayerischen Kurhauses singen und vor allem jenen Ausländern entgegentreten, die es wagten, gegen die „Churbayrische Glori etwas sträfflich- oder partiales zu moviren“. Diese wenn auch oft etwas eigensinnige Betonung eigenen Ruhms und eigener Größe war der schönste Zug in den Unterredungen der Isarnachbarn. Es war

[1]) Ernst von Destouches, Münchener Bürgertreue, M., 1880. — Vgl. K. Th. Heigel, Quellen und Abhandlungen zur neueren Geschichte Bayerns, M., 1884, S. 169—196: Korrespondenz des Kurfürsten Max Emanuel von Bayern mit seiner zweiten Gemahlin Therese Kunigunde und ihren Eltern.

[2]) Baader, Das gelehrte Baiern, 1804, I, 480 f. — Allg. Dtsch. Biogr. X, 206. Dort ist, wie Reinhardstöttner nun nachweist, das Todesjahr fälschlich mit 1739 (1740) angegeben.

[3]) Über ihn vgl. Reinhardstöttner, a. a. O. S. 255. Lütich (Litich) war auch sonst litterarisch thätig. Unter seinen Schriften befindet sich eine Art Melodram: Theatrum belli Bavarici, das ist, Schau-Bünne deß in Harnisch stehenden Bayrlands (1704). Es ist eine politische Erörterung in gefälligerem Gewande. Auch einen allegorischen Operntext „Die Bekrönte Unschuld“ hat Lütich — scheinbar nicht ohne Zeitanspielung — 1710 verfaßt. Die Oper wurde mit der Musik von Franz Simon Schuechbaur im Opernhaus deutsch gesungen.

[4]) Baader, a. a. O. I, 183. — Reinhardstöttner, a. a. O. S. 255.

ein bewußter kräftiger Hinweis auf die im bayerischen Volke ruhende Stärke, es that in jener bedrängten Zeit doppelt not, auch noch auf das geistige Leben des Volkes zu vertrauen. Ihr Beispiel sollte die Bayern, „so feyrende und doch fürtreffliche Ingenia besitzen“, aus ihrem Gleichmut aufrütteln. Die kriegerische Zeit erklärt es, daß die Unterredungen oft eine wahre Lust am Kämpfen zeigten. Mancher unbedachte Ausdruck fiel; ihre Sprache wurde so freimütig, daß die kaiserliche Administration das vierte Bändchen ihrer Schriften unterdrückte und konfiszierte.[1])

Auf religiösem Gebiete ließ man sie natürlich ruhig gewähren: dort ließen sie ihrem Hasse die Zügel schießen, unbehelligt von einem Gegner. Alte Scharteken kramten sie aus, stellten eine Liste „verfluchter, liederlicher Tractätln und schädlicher Opera“ auf — es war nur eine kleine Blütenlese nichtkatholischer oder unkatholischer Autoren —, und gingen einzelne in ihren Unterredungen durch. Am schlimmsten fuhren dabei die vom Januar 1692 bis Mai 1697 erschienenen „Monatliche Nouvellen aus der gelehrten- und curieusen Welt“, eine Zeitschrift, die sich namentlich scharf gegen die Jesuiten gewandt hatte. Späte, aber liebreiche und nicht ungeschickte Wortfechter und Verteidiger erstanden den Jüngern Lojolas an den Isarnachbarn. Sie wiesen die schärfste Anklage, die von jeher gegen den Orden erhoben wurde, zurück, daß nämlich die reservatio mentalis einer der verderblichsten, gefährlichsten Sätze sei, der mit der Aufhebung aller Eide, Verträge jedes Vertrauen und jeden Glauben an Wahrhaftigkeit zerstöre, daß die Ordensregel Mord durch Gift und Dolch zulasse in majorem Dei gloriam, u. s. w. Nicht minder eifrig erhoben sie sich gegen das „Mucken-Geschmeiß“ der Lutherischen und Calvinisten, erhoben gegen sie den alten Vorwurf der ‚parthenischen und betrogenen Historici‘, der ‚falschen und verächtlichen Propheten‘. Daß sie Luthers Tischreden „unflätig“ und „mehr teuflisch- und viehisch als menschlich“[2]) nannten, daß der P. Gottfrid Flandernecker den Vergleich zog, „die Lutherische- oder andere dergleichen Schwermer schickten sich zu Reformirung der heiligen Schrifft- und Glaubens-Lehr anderst nicht als wie ein Cameel zum Ballet-tantzen“,[3]) charakterisiert hinlänglich die Art ihrer konfessio-

[1]) Günthner, Geschichte der litterarischen Anstalten in Bayern, M., 1810, II, 277.

[2]) Erster Teil, S. 191.

[3]) Zweiter Teil, S. 118.

nellen Erörterungen. Fand sich gleich verbissene Wut auch hier und da auf gegnerischer Seite, so ist doch gerade hier solch blinder Haß um so schädlicher gewesen, als jener zarte Keim, der immerhin eine geistige Belebung des Volkes bedeutete, auf diese Weise keine gedeihliche Pflege finden konnte. Das Besinnen auf nationalen Wert durfte nicht durch jene rückschrittlichen, dem unheilvollen Religionszwist des letzten Jahrhunderts sich nähernden Ideen getrübt werden.

In den folgenden Unterredungen macht sich allerdings jene Tendenz nicht mehr so aufdringlich bemerkbar. Politische Diskurse finden sich in größerer Anzahl, geschichtliche Betrachtungen über den Ursprung und die Religion der alten „Isar-Beyrn, die bey abwechslendem Mondschein Mercurio einen lebendigen Menschen schlachteten", berühren wieder das Interesse für nationale Fragen.

Beachtenswert für die Bildungsgeschichte ihrer Zeit ist ein Urteil[1]) über Happel und Opitz. Everhard Guarner Happel[2]) gehörte zu den Romanschriftstellern unheimlichster Fruchtbarkeit und größter Beliebtheit. Seine Romane, die meist von Ulm aus ihren Weg in die Welt nahmen, waren eine Mischung von Liebesabenteuern, Staatsnachrichten, heldenhaften Irrfahrten, geographischer Weisheit und kuriosen Affairen. Planlos wurde alles auf einen Haufen geschüttet und dem Publikum ein Teil nach dem andern, nur wenig prunkvoll zugestutzt, verabreicht. Gerade die Breite und Unerschöpflichkeit, die heute abstoßend wirken, zogen die Leser an; selbst die ödeste Langeweile vermochten sie damals zu bekämpfen. Und wie lange diese Romane im Volke noch nachwirkten, beweist jene Unterredung der Isarnachbarn. Mehr als fünfzehn Jahre waren seit dem Erscheinen der meisten Romane Happels verflossen, und dennoch glaubten die besorgten Religions- und Tugendwächter am Isarstrande, ihre Einschränkungen machen zu müssen. Vieles darin fanden sie reinen Herzen gefährlich, vor allem in dem voller leichtfertiger Possen steckenden „Akademischen Roman",[3]) einer recht lebensvollen Schilderung des Studententums. In den mit halber Gelehrsamkeit ausstaffierten Geschichtsromanen, wie z. B. der Teutsche

---

[1]) Fünfter Teil (1704), S. 82 ff.

[2]) Allg. Dtsch. Biogr., 10, 551 (J. Franck und Beneke).

[3]) Der Academische Roman, Worinnen das Studenten-Leben fürgebildet wird . . . das Gute zur Lehre, das Böß aber zur Warnung der Ehr-liebenden Jugend, in einer schönen Liebes-Geschichte fürgestellet. Ulm, 1690.

Carl (Ulm, 1690), der Bayerische Max[1]) (Ulm, 1692), der Ottomannische Bajazet (Ulm, 1688), der Frantzösische Cormantin (Ulm, 1687) u. a. begegnete ihnen viel Stilloses, d. h. Unkatholisches, und oft forderte sie eine Parteilichkeit Happels zu Ungunsten der „gloriosen actiones" des bayerischen Kurfürsten zum Widerspruch heraus. Immerhin erachteten sie Happels Werke für wertvoll genug, einer „curiosen Bibliothec" eingereiht zu werden, nachdem alle „der wahren Religion nit zuständige- und nachtheilige Anzügigkeiten und raillerien" daraus entfernt wären.

Martin Opitz genoß noch immer das Ansehen eines Vaters der Dichtkunst. Ein Jakob Balde hatte ihn im katholischen München nicht verdrängen können, obwohl Balde viel inniger und naiver seine tiefen Gedanken aussprach. Balde hätte dem Volke viel geben können, wenn er die Volkssprache in seinen Werken so klar und einfach behandelt hätte wie die lateinische. Das erkannte Herder zuerst, indem er den Versuch der Übertragung Baldescher Oden unternahm (1795), ein Versuch, der jedoch fruchtlos war, weil künstliche Konstruktion an die Stelle naturnotwendigen Schaffens trat.

Die Teutsche Poëmata Martini Opicii dagegen mußten noch auf jeden wirken, der jemals ein Buch zur Hand nahm; Opitz mochte auch den Isarnachbarn um so näher liegen, als er religiöse Stoffe bearbeitet und in unglücklicher Zeit des Jesuitenpaters Martin Becanus polemische Schrift Manuale controversiarum übersetzt hatte. In den deutschen Gedichten, und da dachten die Isarnachbarn wohl zunächst an die lebenslustigen Liebes- und Trinklieder, die der Student Opitz gesungen hatte, mißfielen ihnen manche ärgerlich verliebte Sachen.[2]) „Vorderist aber gedünkte sie, daß das in Reimen verfasste hohe Lied Salomonis / jungen / und fürwitzigen Leuthen / gefährlich und zu Aufreitzungen ungeziemender Gedancken / gelegentlich fallen können". Selbst mit den Worten der heiligen Schrift sei das hohe Lied nicht für jedermann, um wie viel weniger erst dann, „wenn noch dergleichen Innhalt in angenehmes Reimen-Gedicht (welches in specie bey der unvorsichtigen Jugend / insgemain gar lustigen Eingang findet) verstellet und dort oder da verzärtlet- oder wohl gar nach poëtischer Freyheit klärlich erläuttert wird". Und so entschlossen sie sich, dieses Buch den in der Blüte ihrer Unschuld stehenden Töchtern und Söhnen vorzuenthalten.

---

[1]) K. Th. Heigel, Ein Münchener Roman aus dem 17. Jahrhundert. Jahrbuch f. Münch. Geschichte, III (1890), S. 431 ff.

[2]) Erster Teil, S. 118 f.

Mit solchen Unterredungen, die schließlich weiter nichts sind als ein bedeutungsloses Hin- und Herschwätzen, an das manche Beratung des späteren Censurkollegiums erinnert, füllten sie die meisten Zusammenkünfte aus.

Ihre eigenen litterarischen Erzeugnisse zerfallen in etliche Gelegenheitsreimereien und geistliche Historien.

Jene sind herzlich unbedeutend. Als Probe mögen einige Zeilen dienen, mit denen die „Nutz- und Lusterweckenden" die Geburt des sechsten Sohnes Max Emanuels begrüßten: [1])

Es prangt's Churbayrn Gschlecht mit neuer Fürsten-Blüehte
Die unsern Emmanuel unsterblich noch macht /
Der neugebohrne Printz erbt's grossen Vatters-Güte /
Mit dessen Dapfferkeit in seiner Nämen-Pracht /
Wie kan Theresia den Purpur höcher zieren /
Als wann der Helden vil sie um den Thron herstellt?
Es scheint / GOtt wolle uns / durch sie assecuriren /
Daß Chur-Bayrn sich vermehr biß an das End der Welt.

Die in die einzelnen Bände verstreuten Historien waren ausdrücklich der Jugend wegen verfaßt. Von den politischen und religiösen Diskursen mochte sie nicht viel verstehen oder — wie sie selbst zugaben — der allzu häufigen überdrüssig werden. Mit Liebes- und Heldengeschichten war sie allein zu gewinnen, und so schickten sich die Isarnachbarn an, zu Nutz und Frommen der Jugend vorhandene Schriften auszuziehen und sie „auf untadelhaffte- Auferbäulichkeit-suchende und eben darumb nutzliche Weiß auszustaffirn", etwa so, wie die Geschichten „auf Catholischen Cantzlen- oder bey Catholischen geistlich- oder sonst ehrlichen Comoedien extendirt zu werden pflegen". Hiermit sprachen sie sofort wieder ihre scharf tendenziöse Absicht aus. Der künstlerische Wert der Historien trat hinter ihr vollständig zurück. Im ganzen enthalten die fünf Bändchen sechs Erzählungen: Listig handgehabte Keuschheit (I, 123—166), Triumphirende Jugend (II, 2—24), Tyrannisch-bestrittene- doch sigende Keuschheit (II, 24—53), Unverdientes- doch großmüthig gelittnes Elend (III, 28—48), Die sich heyliglich auffgeführte Schönheit (IV, 51—103), Unglücklicher Heyrathszwang (V, 12—33).

Der Stoff aller sechs Erzählungen ist ungefähr der gleiche; es handelt sich, wie schon die Überschriften verraten, stets um eine (natürlich wunderbar schöne) Christin, die allen Quälereien und rohen

[1]) Dritter Teil, S. 23.

Angriffen „geiler Venusbuben" trotzt und entweder dem Tod in stolzer Siegeszuversicht entgegensieht oder den betreffenden Bewerber zur Abschwörung seines heidnischen „verdamblichen Götzendienstes" zwingt und ihm als gut christkatholischen Gläubigen willig die Hand reicht. Inhaltlich und in der technischen Behandlung erinnern manche Züge an das Jesuitendrama. Und wie dieses in der Lösung der Verwicklungen sich ähnlicher Kunstgriffe bedient, wie die französische Komödie, so erinnert auch hier viel daran. Der Christin steht eine Magd, dem Heiden ein Diener, beide Vertraute, zur Seite. Sie überbringen einen Brief nach dem andern, sie teilen ihrem Herrn, ihrer Herrin die Entschlüsse und Stimmungen des andern mit. Von straffer Form ist ebensowenig zu spüren wie von wahrscheinlicher Entwicklung. Wo Verstand und Willen sich sträuben, wirkt das Christentum Wunder.

Die Stoffe sind mit Ausnahme der vierten Erzählung, die eine weltliche Historie aus der Geschichte Burgunds, und der fünften, die eine Begebenheit aus einem dänischen Jahrbuch behandelt, alle einem dicken Folianten des Jesuitenpaters Cornelius Hazart entnommen.

Hazart[1]) war ein Holländer, 1617 in Oudenarde geboren, der lange Jahre als Missionar in Japan und China gewirkt hatte. In einem umfangreichen Werke, der fünfbändigen historia ecclesiastica,[2]) schilderte er (in holländischer Sprache) die Kultur Ostasiens im 16. und 17. Jahrhundert auf breitester Grundlage, eine Chronik der unermüdlichen Anstrengungen und schweren Opfer, der Siege und Enttäuschungen der Jesuiten, die das Evangelium in jene Länder trugen.

Seine Kirchengeschichte wurde eine fast unerschöpfliche Quelle für das Jesuitendrama.[3]) Hier fanden sich tausend Variationen ein und desselben Motives; der Glanz der Heiligkeit überstrahlte die Leiden der Märtyrer.

[1]) Seine zahlreichen Schriften s. Backer-Sommervogel, Bibliothèque de la compagnie de Jésus, I, 4, 181 ff.

[2]) Kirchen-Geschichte / das ist: Katholisches Christentum durch die gantze Welt außgebraitet . . . . . von P. Cornelius Hazart, S. J. — Auß der Niderin die Hoch-Teutsche Sprach übersetzet . . . . durch P. Mathiam Soutermans, S. J. 3 Bde. Wien, Verlag von Leopold Voigt, Universitaets-Buchdrucker, MDCXCIV.

[3]) Es seien nur einige aus den reichhaltigen Periochensammlungen der Münchener Hof- und Staatsbibliothek (4°. Bavar. 2193—2197, u. s. w.) genannt: Pietas trium filiorum in parentem. Aufgef. in Luzern, 1707. — Michael Rex Arimae, apostata, fratrum parricida, das ist: Ritterlicher Glaubens-Kampff zweyer

Aus dem, was Hazart kurz und chronikartig mitgeteilt hatte, formten auch die Isarnachbarn ihre Geschichten. Sie führten aus, was skizziert vorlag, machten Zusätze, ohne jedoch „der historischen Essenz an sich selbsten etwas zu benehmen“. Wie die Art ihrer Umarbeitung war, läßt sich am besten an einem Beispiel zeigen. Der Stoff der Erzählung „Tyrannisch-bestrittene doch siegende Keuschheit“ füllt in dem Werk des Jesuiten eine Spalte.[1]) Es ist die Geschichte einer jungen Christin, die von einem Heiden als Sklavin gekauft wird, um ihm durch die Schönheit ihres Leibes eine Quelle reichen Gelderwerbes zu sein. Allen Angriffen gegenüber wahrt das junge Weib ihre Ehre; schließlich opfert sie sich dem Tode durch das Beil um ihrer Keuschheit willen. P. Hazart berichtet diese Geschichte als ein neues Beispiel christlicher Standhaftigkeit in kurzen, allgemeinen Zügen; die Isarnachbarn machen aus ihr eine breite Erzählung, die nicht nur mit den übrigen die Schwerfälligkeit in der Entwicklung gemeinsam hat, sondern sich unvorteilhaft von ihnen abhebt, indem die Szenen, in denen Pietas, die junge Christin, den frechen Lüsten roher Gesellen ausgesetzt ist, genau geschildert werden, so daß den Verfassern der Vorwurf absichtlich gewählter behaglicher Sinnlichkeit nicht erspart werden kann. Um so weniger, als sie die Lieder Martin Opitzens, die ‚von Venus' Eitelkeit und dem schnöden Lieben‘ sangen, als recht verliebt und ärgerlich verwarfen. Die andern Erzählungen entbehren ja glücklicherweise dieses Elementes; aber gerade hier, wo die Quelle mit Ruhe über den heiklen Punkt hinweggeht, ohne an Deutlichkeit des Sinnes etwas vermissen zu lassen, wirkt die Ausführung verstimmend.

Solche Stellen blieben denn auch nicht ohne üble Nachwirkung. Die Verfasser selbst hatten sich gegen Vorwürfe zu verteidigen. „Romane“ wurden ihre geistlichen Liebesgeschichten getauft. Schärfer noch klang

Japonischen Königl. Printzen. München, 5. und 6. Sept. 1707. — Michaelis Arimae regis in fratres suos crudelitas. Landsberg, 1722. — Michael Arimensis tragoedia, Michael König von Arima von den vornemsten seiner Hoofschrantzen arglistig hintergangen. Solothurn, 1697. — Phoebus post nubila. Frölicher Sonnenblick Welcher in Japan nach trüben Ungewitter zwischen dem König desselben Reichs vnd dito einem christlichen Ritter, unverhofft erfolget. München, 1715. — Triumphus Sanctae Crucis, d. i. das über die Japonische Abgötterey triumphierende Heilige Creutz-Zeichen in dem Königreich Bungo. Brig in Wallis, 1723. — Paulus Japon undennis pro Christi fide martyr. München, 1751, u. s. w. u. s. w.

[1]) Der erste Theil, In sich begreiffend Ost-Indien in gemein und sonderheit; auch Mogor, Japon, China, Tartaria und Bisnagar. I, 3, Kapitel 16.

der Vorwurf, daß das Werk zu sehr „nach Pfaffentum röche“, überhaupt maßlos in der Beurteilung alles dessen sei, was nicht den Isarnachbarn behage. Der Vorwurf jedoch, den wir heute vom historischen Standpunkte aus nicht nur als völlig berechtigt anerkennen, sondern dessen Wirkungslosigkeit wir am meisten bedauern müssen, richtete sich gegen den Mangel an konsequentem nationalen Empfinden. Wohl wurde im Anfange von ihnen die Würde des Kurhauses und das Vertrauen auf die schlummernde Stärke und Eigenart des bayerischen Volkes betont, aber mehr und mehr durch konfessionell-politische Zänkereien überwuchert. Deutsche Sprache wurde von den Verteidigern des römischen Katholizismus nicht gepflegt, achtlos eine Fülle von geschmacklosen Fremdwörtern — selbst für jene Zeit eine reichliche Fülle — verwandt. Gegen Vorwürfe in dieser Hinsicht verteidigten sie sich;[1] „mancher safftiger Verstand einer abgezilten Mainung lasset sich im teutschen ohne grosse Beschwernuß- und so kurtz- und eintringend nit geben / als es wohl mit Zuhülffnehmung ausländischer- denen Teutschen schon fast gemain gewordenen Redens-Art thuenlich ist / wie die Gelehrten es unmöglich verneinen können; Jedennoch will ich unmaßgebig dafür halten / man solte / dem teutschen Michel zu Gefallen / künfftig hierinnen etwas nachgeben / und übrigens der Welt zu wissen machen / daß unserer Gsellschafft eine angenehme Zeitung seyn werde / wann aus ihren lieben Churbayrischen Landts-Leuten / jemand die Mühe nehmen mag / entweder unsere- oder andere fürs Vatterland anständige solche Arbeit / auff eine platt-teutsche jedweden behägliche Weise ans Licht zu bringen“.

Dem deutschen Michel etwas nachgeben! Das klang schon wenig verheißungsvoll, wenig aus innerer Freudigkeit gesprochen, und blieb ein leeres Versprechen. Die Schriften der Isargesellschaft hörten auf zu erscheinen, ohne daß ein ernster Reformversuch in dieser Hinsicht angestrebt wurde.

Eine Nachahmung der eingegangenen Diskurse folgte bereits im nächsten Jahre. Unter langem Titel[2]) erschien 1703 eine Schrift in

[1]) Dritter Teil, S. 15.

[2]) Für das Vatter-Land deß Bayrischen Löwens / Getreue Gefährtin / der Isar-Gesellschaft / das ist: Vorstellung gantz Europae / als dero Ursprung / Grösse / Macht / Vilfältigkeiten / vnd sittliche Eygenschafften . . . in 6 besondere Theil abgetheilt / und verfertiget. Alles einem Catholischen zu wissen nöthig / bei jetzigen Conjuncturen vmb sich rechtmessig in Discurs / Geschäfften vnd Angelegenheiten / zu verhalten vnd defendirn zukönnen. 1703.

sechs Teilen, die einem Bedürfnisse der Zeit entsprechen und bei dem allgemeinen Interesse für politische, Kriegs- und andere Begebenheiten zuverlässige Nachrichten in katholischem Sinne bringen sollte. Die Tendenz blieb die gleiche; alles Lutherische wurde auf den Verdammungsindex gesetzt, nur daß hier die blinde Wut nicht solche kritiklose Ausfälle wagte. Den weitaus größten Raum nahmen geschichtliche Nachrichten über die bedeutendsten Staaten Europas ein. Einen tiefergehenden, dauernden Eindruck konnten diese Aufsätze, die dem augenblicklichen Interesse an politischen Erörterungen durch solche Überblicke nachhalfen, nicht erzielen; daß die bayerischen Löwen und die edlen Pfälzer aufstünden, sich erretteten, Ehr' erwürben, klang wie ein Notruf in bedrängter Zeit. Zwei Jahre darauf erhob sich das Volk. Einen ursächlichen Zusammenhang darf man hier jedoch nicht vermuten.

Wirkungslos gingen beide Gesellschaften vorüber; sie verschwanden so plötzlich, wie sie gekommen waren. Die Isargesellschaft mag als ehrlicher Versuch erscheinen, in ruheloser Zeit, wo es nur Lebensfragen zu lösen galt, auch geistige zu berühren; die zweite Gesellschaft war nur wie ein schwacher Nachhall, der ungehört verklang. Stil und Tendenz hatten so viel noch vom 17. Jahrhundert an sich, daß die Bezeichnung, die Isargesellschaft sei die „feierliche Eröffnung"[1]) des 18. Jahrhunderts, völlig unzutreffend und nur als unüberlegter Ausdruck für die Freude zu nehmen ist, daß überhaupt außerhalb von Klostermauern und im Hinblick auf das Volk geschrieben wurde.

Wie schwer in den nächsten zwölf Jahren das Kriegselend auf dem Volke lastete, zeigt sich auf allen Gebieten des öffentlichen Lebens. Es ist darauf hingewiesen, daß Max Emanuel fern von München lebte; mit ihm war aber auch der heitere, frohe Glanz des höfischen Lebens gewichen; „die Hofbühne als festgefügte Heimstätte musikalischer und dramatischer Kunst hatte aufgehört zu bestehen. Verödet lagen die prächtigen Säle der Münchener Residenz, verödet nicht minder die herrlichen Lustschlösser draußen."[2]) Nur spärlich zogen deutsche Wandertruppen aus und ein. Ungestört blieben allein die Spiele der Jesuitenschüler am Ende eines jeden Schuljahres; aber sie bedeuten, selbst schon im Verfall begriffen, keine Regung geistigen Lebens im Volke. Gering ist die Anzahl von Büchern, die in dieser Zeit er-

[1]) Annalen der bair. Litteratur, II. Bd. vom Jahre 1781, S. 107.

[2]) K. Trautmann, Französische Schauspieler am bayerischen Hofe. Jahrb. f. Münch. Geschichte, II (1888), S. 241.

scheinen und nicht rein theologische oder andere wissenschaftliche Themen behandeln. Für das lateinunkundige Volk erscheinen hier und da Gebetbücher, geistliche Traktätlein, Legenden; sonst herrscht überall unheimliche Ruhe. Jeder geht dem gleichförmigen Getriebe seines Berufes nach; eine freie künstlerische Äußerung der Freude am Dasein findet sich weder in Kunst noch Wissenschaft. —

Da kehrt Max Emanuel zurück! Das Volk lebt auf. Seine Freude und sein Erwachen läßt sich durch nichts schöner charakterisieren als durch ein Gelegenheitsgedicht, das A. Hartmann jüngst veröffentlicht hat,[1]) und dessen erste Strophe schon mit ihrem freudigen Metrum genug verkündet:

Bayrische Herzen! man thuet euch berueffen,
Werffet getröst das Traurkleyd hindan!
Ihr solt einhellig vor Freuden aufrueffen
Mit dem Bayren-Trost Maxmilian.
Rueffet mit mir, das es lieblich erklinget:
„Churfürst aus Bayrn kommt zu seinem Thron!"
Fama die fliegt voran, uns Zeitung bringet;
Flora aufopfert von Lorber ein Cron.

Lebensvoller denn je begann das prunkvolle höfische Treiben. Französische Schauspieler und Tänzer zogen wieder in München ein; der Adel nahm französische Sprache, Sitte und Kostüm im Übermaße an. Erst jetzt wurde das italienische Element, das in früheren Zeiten dem gesellschaftlichen Leben der höheren Kreise das Gepräge gegeben hatte, völlig durch das französische ersetzt, wenn auch die italienische Oper noch fortdauerte.

Da mag es nicht zufällig erscheinen, daß zu gleicher Zeit wieder eine Gesellschaft gegründet wurde, die das gesunde Volk aneifern wollte und in weitere Kreise belebende nationale Gedanken trug. Mit einem kraftvollen, ehrlich erzürnten Spruch wurde das Übermaß der französisch-fremdländischen Sprachverstümmelung gegeißelt:

O ihr Teutschen!
Man soll euch peitschen!
Daß ihr so gar verkehrt
Eur Sprach zerstöhrt!
Und ihr Galante /
Ists euch kein Schande /
Daß ihr eur Mäuler krümbt
Die Sprach verstimbt?

Der schlechtigst Schreiber-Jung
Schämbt sich der Teutschen Zung /
Wirfft in sein schöns Latein
Mit Geiß- und Böcken drein /
Schreibt Welsch-Frantzösisch
Halb Japonösisch.
Pfui! Pfui! was ist doch das
Vor ein vermischtes Gfraß!

[1]) a. a. O. S. 48.

Wie anders klang das als die gnädige Versicherung der Isarnachbarn, dem teutschen Michel in etwas nachzugeben! Ja, hätte die Gesellschaft, aus deren Mitte einer solch zorniges Sprüchlein that, nichts anderes Verdienstvolles geleistet, schon um solcher energischen Sprache willen verdiente sie als Ansatz einer großen reformatorischen Bewegung beachtet zu werden.

Im Jahre 1720 hatten drei Augustinerpatres, Eusebius Amort, Gelasius Hieber und Agnellus Kandler den Plan gefaßt, zur Hebung des geistigen Lebens eine Akademie zu gründen, die nach dem Namen des bereitwilligen Protektors den Titel Academia Carolo-Albertina führen sollte. Es wurden Satzungen in dreißig Punkten aufgestellt und genehmigt, ein kurfürstlicher Schutzbrief ausgewirkt. Noch in letzter Stunde vereitelten unbekannte Gründe das Zustandekommen der Akademie. Aber schon zwei Jahre später riefen dieselben Gelehrten ein Unternehmen ins Leben, das als Verwirklichung ihrer ersten Pläne angesehen werden muß; es ist die Gründung einer Zeitschrift unter dem Namen Parnassus boicus.[1])

Es entsprach noch völlig dem Stil der gelehrten Gesellschaften des 17. Jahrhunderts, wenn die einzelnen Wissenschaften allegorisch als Musen auftraten, unter Apollo sich auf dem Parnaß am Isarstrom versammelten und nun ihre Blicke weithin auf das Bayernland schweifen ließen. Freilich mochte den Beteiligten diese Spielerei selbst recht wunderlich vorkommen, wenn z. B. die Theosophia als „eine der gottseelig- und geistreicheſten Musen“ christliche Offenbarungen bereits in den Weissagungen der cumäischen Sibylle erblickte, wenn überhaupt christliche oder gar katholische Fragen von den Schwestern Apolls erörtert wurden. Und so verwahrten sie sich feierlich, daß man nicht etwa den Musenberg, „vmb weil er vnter der Mascara der alt-fabuleusen Gottheiten sich verhülle / zugleich auch vor was Heydnisches möchte ansehen“;[2]) christliche Wahrheit liege dahinter verborgen.

Im Unterschied von der Isargesellschaft fiel im Parnassus boicus jeder gehässige, unduldsame Ton auf religiösem Gebiete fort. Diese Männer suchten „ohne Bissigkeit mit besten Glimpf, doch rechten Fun-

---

[1]) Parnassus boicus, oder Neu-eröffneter Musen-Berg / Worauff verschiedene Denck- vnd Leßwürdigkeiten auß der gelehrten Welt / zumahlen aber auß denen Landen zu Bayrn / abgehandlet werden. Mit Erlaubnuß der Oberen. — Getruckt zu München / bey Johann Lucas Straub / Gem. Hochlöbl. Landschafft-Buchdrucker. 1722.

[2]) I. Bd. Zweyte Unterredung, S. 101.

dament" die Schriften der Gegner zu beurteilen. Daß sie ausdrücklich ihr Bekenntnis des römisch-katholischen Glaubens betonten und in den ersten sechs Punkten der Satzungen religiöse Forderungen an die Mitglieder aufstellten, erscheint nur natürlich. Als Schutzpatron hatte sich die Academia — deren Programm in den wesentlichen Zügen auch für den Parnassus galt — den heiligen Arnulf gewählt. Auf diese Weise wurde das religiöse und vaterländische Element zugleich betont.

Gut bayerisch und gut deutsch war die Gesinnung der Verfasser des Musenbergs. Aber sie vermieden jeden politischen Kampf. Das unterschied sie wieder günstig von den Isarnachbarn, günstig auch von den Jesuiten, die z. B. in demselben Jahre sich sogar der Bühne als dogmatisch-politischen Kampfmittels bedienten, indem sie ein Spiel von der Bekehrung Heinrichs des Vierten von Frankreich aufführten und darin Frankreich über spanisches Ränkespiel triumphieren ließen, das navarrische Wappen mit Lilien zierten![1]) Und das in einer Zeit, wo die bayerische Politik sich mehr und mehr von den Habsburgern abwandte und Liebeswerbungen um die Gunst der Bourbonen anstellte!

Abseits von Kampf und Streit wollten die „vertrautisten Musen-Schwestern" einander friedlich bei der Hand führen. Ziel und Zweck des Parnassus war nichts anderes, als „daß man hierdurch suche so vile darnider ligende schöne Ingenia auffzumunteren / jhnen ein Lust-reitzendes Keder zu allerhand Künsten vnd Wissenschafften vorzulegen / vnd die so genannte Belles Lettres in vnserem Vatterlande desto baß floriren zu machen wenigist in vnserer Mutter-Sprach".[2])

Bezeichnend für die Aufklärungsgeschichte in Bayern ist schon hier ein Zug, der dann später in Westenrieder am auffälligsten zu Tage tritt: der Erkenntnis manch trauriger Zustände folgt nicht nur der ehrliche Wille und die Lust zu bessern, sondern eine förmliche Wut, überall und auf einmal anzugreifen. Die Kräfte halten mit dem Riesenwillen nicht Schritt.

Wie unmöglich war es, gleichsam aus dem Nichts heraus etwas zu schaffen! Ein Volk aufzurütteln, das viele Menschenalter hindurch systematisch zur Unfreiheit erniedrigt war! Und doch ließen die Verfasser des Parnassus schon in manchem von dem Programm der Carolo-Albertina ab! Dort war an die Mitarbeiter die Forderung gestellt,

---

[1]) K. v. Reinhardstöttner, Zur Geschichte des Jesuitendramas in München. Jahrb. f. M. Gesch., III (1889), S. 103 und 172.

[2]) I. Bd. Erste Unterredung, Vorbericht, S. 7.

sie sollten bewandert sein in Sacra Scriptura, Controversiis et Theologia dogmatica, Theologia speculativa et Ascesi, Jure canonico, publico, civili, Medicina, Philosophia, Mathesi, Historia Ecclesiastica et Profana, Genealogia et Heraldica, militaribus et humanioribus, auch mechanicis et oeconomicis scientiis! Das war Schulweisheit, die nie aus Klosterräumen herauskam, nie Verständnis für die Art des geistigen Bedürfnisses des Volkes besaß! Schwerstes Geschütz gelehrter Forschung sollte Breschen in die Mauern schießen, um dem Volke Verkehr mit der Außenwelt, Licht und Luft zu verschaffen? Und das Volk hätte angesichts solchen mittelalterlichen Rüstzeugs aufatmen sollen? Ehe die Thore nicht leicht geöffnet, die Mauern eine nach der andern abgetragen wurden, konnte das Volk sich nicht aus seinen dumpfen Häusern in die Welt hinaus wagen.

Die Ausführung jenes Programmes der Carolo-Albertina wäre, von ihrer Bedeutungslosigkeit für das Volk hier abgesehen, möglich gewesen. Sechzehn Mitglieder — octo Religiosi et Ecclesiastici totidemque saeculares — waren vorgesehen. Der Parnassus zählte dagegen bei seiner Gründung nur fünf ordentliche Mitglieder, so daß schon aus äußeren Gründen der Begriff einer Encyklopädie, so sehr sie ihn auch durchgesetzt wissen wollten, eine Beschränkung bei der Ausführung erlitt.

Fleiß und Liebe wandten die Mitglieder an das Werk. Aber wie sehr die Ideen desselben Eigentum höchst vereinzelter Gelehrter waren und blieben, beweist das unregelmäßige Erscheinen der einzelnen Bände. Anfangs setzten die Gründer des „Musenbergs“ ihre ganze Kraft daran, und so kam jährlich ein starker Band heraus; als dann aber von den Hauptmitarbeitern der eine starb, der andere nach Italien zog, fand sich niemand, der in die leere Stelle getreten wäre. Erst 1735 wurde — nach einer fünfjährigen Pause — der Parnassus unter etwas verändertem Titel[1]) fortgesetzt, ging aber 1740 ganz ein, nachdem der letzte Band mit seinen einzelnen Heften über vier Jahre zum Erscheinen gebraucht hatte.

---

[1]) Neu- fortgesetzter Parnassus Boicus Oder Bayrischer Musen-Berg / worauf . . . . . Erste und zweite Versammlung: Augspurg / vnd Stadt am Hof nächst Regenspurg. In Verlag Strötter, Gastel und Ilgers. 1736. Gedruckt bey Antoni Maximil. Heiß, Hochfürstl. Bischöfl. Costantzisch. Hof-Buchdr. — Dritte bis fünfte Versammlung: München / Gedruckt und zu finden bey Johann Jacob Vötter / Gemein. Hochlöbl. Landschafft und Stadt-Buchdrucker, Anno 1736.

Der eifrigste Mitarbeiter am Parnassus, zugleich der Leiter des ganzen Unternehmens war der Augustinerpater Gelasius Hieber.

Geboren am 22. September 1671 zu Dinkelsbühl als Sohn armer Bürgersleute, besuchte er zunächst die niederen Schulen seiner Vaterstadt, ging dann nach München, um sich durch Nebenverdienste als Schreiber die Mittel zum Studium zu erwerben. Schon nach kurzer Zeit hatte er sich soweit hinaufgearbeitet, daß er von dem kurfürstlichen geheimen Rat und Minister Baron von Leyden als Famulus für dessen Sohn angenommen wurde. Im Mai 1691 traten die beiden in den Augustinerorden ein und legten nach bestandenem Probejahr am 1. Juni 1692 die feierlichen Ordensgelübde ab. Johann Melchior Joseph Hieber erhielt den Ordensnamen Frater Gelasius. Nun zogen beide auf die hohe Schule nach Ingolstadt. 1695 wurde Hieber zum Priester geweiht. Nach kurzer Thätigkeit in Ingolstadt wurde er vom Provinzialkapitel 1700 nach Regensburg verordnet; hier lenkte er durch seine Predigten zum ersten Male die Aufmerksamkeit weiter Kreise auf sich; er selbst vertiefte sein Wissen durch gründliche Studien der griechischen und hebräischen Sprache; 1706 wurde er nach München berufen, wo er in achtzehnjähriger Ausübung seines Amtes eine außergewöhnliche Berühmtheit erlangte. Äußere Ehren bewiesen das Vertrauen, das er sich erwarb. 1721 wurde er als Discretus generalis zu dem Generalkapitel nach Rom entsandt. Am 11. Februar 1731 starb er in München, nachdem er die letzten sechs Jahre in aller Zurückgezogenheit und Ruhe zu Aufkirchen am Wirmsee, meist mit der Niederschrift seiner Predigten beschäftigt, gelebt hatte.[1])

Unter den wenigen Kupfern des Parnassus boicus befindet sich sein Porträt. Es ist der ausdrucksvolle Kopf eines antiken Rhetors, ruhig und groß. Der Mund scheint nur auf Augenblicke geschlossen, um sogleich wieder die Fülle des Geistes und Herzens kundzuthun.

Sechste Versammlung: Daselbst, Anno 1737. — Der letzte Band erschien von 1737 bis 1740 in sechs Stücken unter dem Titel: Etwelche Meistens Bayrische Denk- und Leß-Würdigkeiten zur Fortführung des so genannten PARNASSI BOJCI Aufgesetzet. Cum permissu superiorum. Ingolstadt. Mit Riedlischen Schrifften Verlegts Joh. Andr. de la HAYE Seel. Wittib.

[1]) P. Stumpf, Denkwürdige Bayern, München (1865), S. 208, Anm. 1. — Parnassus boicus, V, 57 ff. (1736): „Kurtze Lebensverfassung A(dmir). R(everend). P. Gelasij Hieber, Ordin. Eremit. S. Augustini beruffenen Predigers zu München." — Baader, Das gelehrte Bayern, Bd. A—K (1804), Sp. 502—505.

Weithin nach Österreich, Schwaben, Franken drang sein Ruf als Kanzelredner; „suo tempore“, heißt es bei Ossinger, in tota Bavaria Princeps Oratorum ita quidem, ut sol praefulgidus, novus Demosthenes, alter Tullius, et melius tuba vitae, et vox coelorum ab omnibus proclamatus fuerit“.[1])

Viele suchten seine Bekanntschaft; er war „von einem haiteren, lebhafften und so fröhlichen Humeur, daß er ein gantze Versammlung mit seinen hurtigen und geschickten Einfällen aufzumunteren und zu ergötzen pflegte“.[2]) Gleichwohl blieb er, dem Anlage und Verhältnisse die Laufbahn eines umschwärmten Redners geöffnet hätten, ein unermüdlich fleißiger Arbeiter in seiner Zelle; der concionator famosissimus stand hinter keinem Ordenspater an Schlichtheit und Pflichterfüllung zurück. Das Wertvollste bei allen glänzenden Anlagen war für ihn, daß er nie den Blick für das Leben und die Bedürfnisse derer, zu denen er sprach, verlor. Die Leiden und Freuden, Arbeit und Vergnügungen des Volkes gingen ihm nahe. Mit Schmerz mußte er da sehen, wie ein ganzes Volk seine Kräfte brachliegen ließ, wie selbst der köstlichste Besitz eines Volkes, seine Muttersprache, von Jahr zu Jahr mehr hinschwand, wie die „Allamode-Hansen mit so vilen Unzeug, ohne eintzige Noth und Nutzen die Teutsche Heldensprach unverantwortlich überwarffen“.

Hieber erkannte sehr richtig, welche Gefahr hier verborgen lag. Volk und Bildung mußten so immer weiter voneinander getrennt werden. Daß der Adel das Getändel und Geschnörkel französischer Sitte und Sprache annahm und sich mit seinen wenigen geistigen Bedürfnissen so für den Verlust deutscher Poesie, einheimischer Kunst entschädigte, daß der Hof seine Blicke nach Versailles richtete und mitten in einer derben Bevölkerung sich graziösem Rokokoleben hingab, läßt sich verstehen und entschuldigen. Daß aber das Volk nicht wußte, wo aus noch ein, daß es für jenen Zauber des Bürgertums, den auch München im 16. Jahrhundert ausstrahlte, nur stumpfe Gleichgiltigkeit

[1]) P. Joann. Fel. Ossinger, Ord. Erem. S. Aug., Bibliotheca Augustiniana, Ingolstadii et Augustae Vindelic. MDCCLXVIII. pag. 437. Weiter heißt es dort von Hieber: octodecim illis annis, quibus Monachii Sacris concionibus operam dedit, adeo commovit universam civitatem, ut nemo multis ante temporibus majore aut concursu aut studio auditus fuerit . . . erat acutus philosophus, poeta celeberrimus, Theologus profundus . . in divinis scripturis versatissimus, saecularibus in litteris eruditissimus . . .

[2]) Parnassus boicus, 3. Versammlung, 1736, S. 66.

eingetauscht hatte, und nun gerade in den besseren Kreisen anfing, sein letztes Gut vollends zu opfern, das war beklagenswert. Lange schon wimmelten Fremdwörter in der Sprache; das Gegengewicht eines geordneten Schulwesens fehlte; in Gerichtsstuben, Kaufläden, auf Markt und Gasse sah der Bürger Franzosen oder französisch sprechenden Adel, im Verkehr mit ihm gab er nach und nähte jeden fremden Lappen auf das zerfetzte Gewand seiner Muttersprache.

Unter solchen Gesichtspunkten muß das ehrliche Streben Hiebers um so wertvoller erscheinen. Im jesuitischen Bayern unternahm er zum ersten Male eine Reform in nationalem Sinne.

Theoretisch und praktisch ging er vor. In der Vorrede seiner gesammelten Predigten weist er ausdrücklich darauf hin,[1]) daß er stets auf öffentlicher Kanzel in deutscher Sprache gepredigt habe; ja es klingt wie eine Art Entschuldigung, wenn er verschiedene Gründe aufzählt, warum er auch seine Werke deutsch abfaßte. Mit zweien von diesen Gründen ist alles gesagt, daß nämlich „der Gebrauch (des Deutschen) desto allgemeiner seye“ und „weil jedem seine Mutter-Sprach tieffer zu Hertzen tringet / als eine ausländische“.

Seine Ansichten und Forschungen über die deutsche Sprache hat Hieber ausführlich im Parnassus entwickelt;[2]) es ist für Bayern der erste Versuch kunstmäßiger Erkenntnis unserer Muttersprache! Das wurde bereits von Zeitgenossen mit Freuden erkannt.[3]) So wichtig nun diese Abhandlungen waren, die, vom Ursprung der Sprachen ausgehend, einen historischen Überblick über die Entwicklung der einzelnen Sprachen geben, um dann besonders die Wandlungen der deutschen Sprache, ihren Ver-

[1]) Gepredigte Religions-Histori von Adam an bis Christum / das ist / Jesus Christus und Seine Kirchen offenbahrlich angezeiget ..... Augsburg und Dillingen, 1726. 2°. I. Teil, S. VIII.

[2]) II, 6 ff., 192 ff., 288 ff., 385 ff., 480 ff. (Vom Ursprung der Sprachen Von der hochteutschen Sprach.)

[3]) Die Beyträge zur Critischen Historie der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit, hrsg. v. der Deutschen Gesellschaft in Leipzig, Vierzehendes Stück, 1736, S. 264—292 berichten von dem Parnassus. Sie nennen solche Unternehmungen bayerischer Männer, der „lebendigtodten Bürger der gelehrten Welt“ — Seltenheiten. Von ihnen hätte man noch dazu am allerwenigsten vermutet, daß sie sich um die deutsche Sprache, Dicht- und Redekunst bekümmerten. „Man hätte also an solchen Orten, wo die Wissenschaften in einer gewissen Sclaverey stehen, oder doch in sehr enge Grenzen eingeschlossen sind, eher alles andere als eine kunstmäßige Erkenntniß unserer Muttersprache, so geringe sie auch seyn könnte, gesuchet.“

fall, ihren Aufbau zu kennzeichnen, so wenig gehört eine nähere Betrachtung derselben in den Rahmen dieser Arbeit.[1]) Hier mögen dagegen einige Sätze aus Hiebers Aufsätzen „Von der Poeterey“ betrachtet werden, da sie wenigstens einzelne Urteile über Litteratur und Bühne jener Zeit enthalten.

Zu der geistlichen Hochzeitsfeier, der Primiz des bayerischen Herzogs und Kurfürsten von Cöln (1725) hatten die Musen des Parnassus boicus ihr „herrlichistes Ehren-Kleyd und hochzeitlichen Geschmuck“ angelegt; Apollo (Gelasius Hieber) sang ein frohlockendes Hochzeitslied in der Versammlung.[2]) Nach diesem freudigen Eingang sollte er seinen beendigten Ausführungen von der deutschen Sprache einen Bericht „Von der teutschen Poeterey“ anfügen. „Er liesse sich aber gleich Anfangs verlauten / wann nit das hohe Freuden-Fest von ihme ein anderes erforderet hätte / so wurde er anheunt gantz in einem anderen Aufzug / mit einem schwartzen Klag-Mantl / theils verwelckt / theils übel besudleten Haupt-Krantz aufgetretten seyn“. Und darauf verstimmte er seine Zither und „begunte auß dem b mol“ ein Trauerlied über den Verfall der deutschen Litteratur abzusingen.[3])

Dann lieferte er in den nächsten drei Versammlungen in kurzen Umrissen eine Theorie der Dichtkunst.[4]) Natürlich stammten die meisten Sätze aus Aristoteles, Horaz und Scaliger. Schon mit der Scheidung der Poeterey in vier Hauptteile: genus epicum (Epopöe), Komödie, Tragödie, Dithyrambe wies er auf Aristoteles hin. Zu der ersten Gattung rechnet Hieber Eklogen, Elegien, Epigramme, Satiren, über-

---

[1]) P. Paulus Huber giebt in einem Programm des Kgl. Ludwigs-Gymnasiums, München 1868, einen Auszug von Hiebers Aufsätzen, ohne sie jedoch, was bei einer Sonderarbeit über den Parnassus erforderlich gewesen wäre, historisch und kritisch zu beleuchten.

[2]) III. Bd., 13. Unterredung, S. 15.

[3]) a. a. O. S. 18. Es lautet:

O Cyther meine Freud / du Lust der hohen Sinnen /
Du Zierd vnd Ruhm-Geschmuck der Teutschen Pierinnen!
  Wie hoch stig deine Ehr! wie ward dein süsser Thon
  Von Kaysern selbst bewährt mit Lorberreicher Cron!
Nun ist dein Crantz verwelckt! Die Saiten seynd gesprungen!
Was vnsrer Ahnen Ruhm / verachten nun die Jungen!
  Und was man etwan noch an Blühte übrig findt /
  Geschmitzt mit Zotten-Wust das geile Venus-Kind!

[4]) III. Bd., S. 17 ff., 83 ff., 164 ff., 244 ff., 404 ff.

haupt jede in Hexametern abgefaßte Dichtung. Er giebt eine Analyse des griechisch-lateinischen Hexameters, rühmt seine Lieblichkeit, versagt ihn aber der teutschen Helden-Sprach, weil sie den Vers nicht höher als auf zwölf bis dreizehn Silben treiben könne. Für dieses heroische Versmaß der deutschen Sprache, das mit dem Wechsel männlicher und weiblicher, steigender und fallender Versausgänge, also von zwölf bezw. dreizehn Silben, eine reiche Mannigfaltigkeit erzielen lasse, giebt er dann mehrere Beispiele. Das war Opitz' Alexandriner, der mit männlichem Reim zwölf, mit weiblichem dreizehn Silben aufwies. Hatte Opitz bei der Ausschließung des Hexameters auch das daktylische Metrum fallen lassen, so konnte es Hieber um so eher wieder aufnehmen, als er den Hexameter ebenfalls verpönte, dagegen für die lyrische Dichtung (die vierte Gattung) neben trochäischen, jambischen auch daktylische und anapästische Metren wahrte. Die Verwendung des Daktylus war ja 1665 durch des Wittenberger Professors August Buchner „Anleitung zur deutschen Poeterey" wieder von der Theorie freigegeben.

Hiebers Ansichten von der Tragödie und Komödie und ihrem Unterschied gehen deutlich auf jene obengenannten Theoretiker zurück. Die Tragödie dulde keine andern Hauptpersonen als „Fürsten / König vnd Potentaten / dann so wenig man Achtung gibt / ob / oder wann etwann ein kleiner Stern am Firmament sich sollte verfinsteren / so wenig fragt die Welt nach den Privat-Persohnen / wer sie auch seyn mögen". Die Komödie dagegen dulde nur „gemeine Persohnen / Hauß-Vätter / vnd Hauß-Mütter / Jüngling und Jungfrauen / Bauren / Juden / vnd solche Persohnen / die das Volk zum Lachen bewögen können".[1]) Die Tragödie erfordere äußerliche Pracht, deren die Komödie leicht entraten könne. In jener sei die Sprache erhaben und majestätisch (er erinnert an Sophokles, Euripides und Seneka, an die „bis zur Uebermaß hochtrabende Rede" des Äschylos), in dieser dem Inhalt entsprechend, von „nidriger, schertzhaffter vnd mittelmässiger Art". Die Tragödie enthält πάϑη, gewaltige Leiden, die Komödie ἤϑη, Charakterzeichnung, in weiterem Sinne Sittenschilderungen. Von dem Streit über die drei Einheiten findet sich bei Hieber kein Wort; vielleicht ein Beweis, daß er seine Sätze mehr aus dem Original — Aristoteles — zog als aus den französischen Tragikern und Theoretikern, die für ihre Einheit des Ortes im Aristoteles keine Belegstelle fanden und die Einheit der Zeit

[1]) III. Bd., 16. Unterredung, S. 249 und 251.

nur aus einer nicht zum Gesetz erhobenen Bemerkung folgerten. Für die Tragödie wie die Komödie sah Hieber keine andern Muster als die griechischen und römischen; die französischen Werke würdigte er nicht der Beurteilung — und von den deutschen? „Was die teutsche Tragoedi-Schreiber anbetriffet / seynd bey disen Meisteren eintweders die Läden noch nit offen / oder wenigistens der Schild noch nit außgehencket / daß man kundte sagen

Hic vir hic est de quo narrari saepius audis."

Die Komödie schien ihm dagegen in Deutschland gänzlich dem Verfall preisgegeben; er gab den Rat, „daß wie bey vnseren Affter-Zeiten die Theatra durch ihre sogenannte Charlatans, Harlequins, Hannß-Wursten / vnd anderes dergleichen vnglückseeliges Gesind, deß öffteren nit nur mit den gröbsten Zotten vnd Possen / sondern auch mit allerhand vnzüchtigen Gebärden vnd Vorstellungen / mit größter Aergernuß der Jugend beschmitzt worden / ohne daß es von gehörigen Orthen außgeantet / oder abgestellet würdet / also sollen sich die Elteren wohl vorsehen / daß sie nit ihre Kinder in Zulassung zu solchen Affter-Comoedien / vnd liederlichen Pritschmeistereyen dem Hirschen / oder nit gar dem bösen Feind auff die Hörner setzen".[1])

Bis in die achtziger Jahre blieb Hiebers Hinweis auf die gegenwärtigen Bühnenzustände die einzige im Zusammenhang theoretischer Erörterung ausgesprochene Bemerkung. Nie wieder wurde das Theaterwesen gewürdigt, während im Norden zu gleicher Zeit die Reform einsetzte und der Kampf um die Hebung der Bühne stets im Vordergrunde der gesamten geistigen Entwicklung stand.

Für das Jesuitendrama fand sich freilich in München fast zur selben Zeit, wo Hiebers Ausführungen erschienen, ein Theoretiker. Aber wie das Jesuitendrama selbst stets eine Sonderstellung einnahm und auf die Berufsschauspieler keinen Einfluß hatte, so war auch diese Theorie ohne Hinblick auf das öffentliche Theaterwesen geschrieben. P. Franziskus Lang,[2]) der sie als Anfang zu seiner, praktischen Zwecken dienenden

[1]) a. a. O. S. 179.

[2]) P. Franziskus Lang, geb. zu Aibling am 7. November 1654, von 1692 bis 1706 Direktor der lateinischen Kongregation in München, gest. am 5. Oktober 1725. Erst 1727 wurde das obenerwähnte Werk gedruckt: Dissertatio | de | Actione | Scenica, | cum | Figuris eandem expli- | cantibus, | et | Observationibus quibusdam | de | Actione Comica. | Auctore | P. Francisco Lang | Societatis Jesu. | Accesserunt imagines symbolicae pro ex- | hibitione & vestitu theatrali. | Superiorum Permissu. Sumptibus Joan. Andreae de la Haye. | Bibliopolae Academici

„Dissertatio de actione scenica“ gab, stützte sich meist auf Theoretiker seines Ordens. Den Aristoteles benutzt er in der Ausgabe des Jesuiten Donatus,[1]) außerdem führt er die Jesuiten P. le Jay,[2]) P. Josephus Juventius,[3]) Bidermann[4]) u. a. als Autoritäten an. Daß ihm auch der Theoretiker der römischen Schultragödie Julius Cäsar Scaliger (1484—1558) manchen Satz leihen muß, ist nicht zu verwundern. In der Definition der Tragödie als der Nachahmung einer erlauchten Handlung (actio illustris), die durch Erregung von Furcht und Mitleid die Reinigung von solchen Gemütsverwirrungen bewirke (per misericordiam et terrorem efficiens perturbationum purgationem), steht P. Lang völlig auf altem Boden; die Komödie soll nach ihm den ruhigen Verlauf des bürgerlichen Lebens darstellen (comoedia est privatorum et civilium negotiorum citra infelicitatem complexio). Wollte Hieber aus der Komödie alle Zoten und Possen aus Rücksicht auf die sittliche Erziehung des ganzen Volkes verbannt wissen, so konnte der Jesuit, dessen Spiele nur vor dem Adel und Klostergelehrten aufgeführt wurden, solche rohen Volksscherze mit vornehmer Miene als der Gegenwart solch auserlesener Gesellschaft unwürdig zurückweisen.[5])

Den allmählichen Verfall des Jesuitendramas, das im 18. Jahrhundert nach Reinhardstöttners Ausdruck nur noch ein „Schülerereignis“ war, während es früher Fürst und Adel gefesselt hatte, vermochte auch

Ingolstadii | MONACHII, | Typis Mariae Riedlin, Viduae. | 1727. — Über den ersten Teil von Langs Schrift vgl. Reinhardstöttner, Jahrb. f. Münch. Gesch., III (1889), S. 61. — Die Münchener Hof- und Staatsbibliothek bewahrt von Lang handschriftlich dramata et carmina. 4°. 4 vol. (Catal. MSS latinor. No. 9242—9245.) Das Verzeichnis seiner übrigen Werke s. bei Backer-Sommervogel, S. J., Bibliothèque de la compagnie de Jésus, I, 4, Sp. 1478—1480.

[1]) Ars poetica Alexandri Donati, Senensis e Soc. Jes., libri tres, Romae anno 1631. — Alex. Donati(-us), 1584—1640.

[2]) P. Gabriel Franziskus le Jay (1657—1734), S. J.; von ihm das noch im 19. Jahrhundert neu aufgelegte Werk: Bibliotheca rhetorum praecepta & exempla complectens .... Parisiis, MDCCXXV, dessen II. Teil: Liber dramaticus, liber de choreis dramaticis.

[3]) Joseph de Jouvancy (P. Juventius), 1643—1719, gab Horaz, Terenz und Ovid (gereinigt) heraus. Hier sind sein Appendix de Diis et heroibus poeticis, 1704, und seine Institutiones poeticae, 1718, zu nennen.

[4]) Jacob Bidermann, geb. 1578, gest. 1639.

[5]) „Nunc aperiuntur Theatra ad honestam delectationem; non tamen coram vulgo, sed in conspectu peritorum, & Magnatum, quorum dignitati non conveniunt gregales joci.“ a. a. O. § XIV, pag. 83.

Langs Schrift nicht mehr aufzuhalten. Und so ging sie doppelt wirkungslos vorüber, da sie auch trotz mancher wider die französische Narrheit frei auftretenden Bemerkungen von dem französischen Schauspiel in München nicht beachtet wurde.

Hiebers Beschäftigung mit der deutschen Sprache und Poesie, um dahin wieder zurückzukehren, trieb nun noch eine schöne Blüte, die leider wie alles, was in diesen Jahren entstand, verdorrte. Er lenkte in seinen Abhandlungen den Blick der Zeitgenossen zum ersten Male auf ältere deutsche Sprachdenkmäler und mittelalterliche deutsche Dichter. Noch war ja auch im Norden Deutschlands nur selten auf sie hingewiesen.

Gleich im ersten Bande des Parnassus wurde einer Lebensbeschreibung des heiligen Benno eine Probe aus dem Annoliede eingefügt.[1]) Das Annolied, zu Ende des 11. Jahrhunderts entstanden, war durch Martin Opitz 1639 zuerst bekannt geworden, die Handschrift dagegen ging nach dem Drucke verloren. Wahrscheinlich benutzte Hieber den Opitzschen Druck — die geringen Abweichungen im Parnassus sind leicht auf Flüchtigkeit im Abschreiben zurückzuführen —, ohne jedoch darauf hinzuweisen. „Wir haben annoch die Lebens-Beschreibung deß Heil. Annonis in Reimen verfertiget vor sechs hundert Jahren / dero Anfang wir / vmb der Seltenheit willen wollen hier ansetzen", das sind die einzigen einleitenden Worte.

Im zweiten Bande setzte er seinem Versprechen gemäß die Veröffentlichung älterer Sprachdenkmäler fort. Er gab die Straßburger Eide von 842 in deutscher und französischer Sprache wieder,[2]) druckte ein Vaterunser „in alt-teutsch", allerdings einem recht eigentümlichen, ab,[3]) gab dann die letzten acht Zeilen eines Evangeliums aus einer Handschrift der kurfürstlichen Bibliothek,[4]) im dritten Bande endlich wies er in einem längeren Abschnitt auf die alt- und mittelhochdeutschen Dichter hin.[5]) Er berichtet von den Barden der alten Deutschen, spricht dann von den „Meistersingeren", deren einer, „mit Namen Klingßohr / gantz Teutschland außgezogen / vnd zwey vnd fünfftzig der besten Meister-

[1]) I, 487. (Sechste Unterredung, Ein- vnd viertzigster Bericht, 1723.)

[2]) II, 21. (Sibende Unterredung, Siben- vnd viertzigster Bericht, 1723.)

[3]) II, 22. (Ebendieselbe.)

[4]) II, 23. (Ebendieselbe.) Mit falscher Übertragung der Schlußverse ins Neuhochdeutsche.

[5]) III, 409 ff. (Achtzehende Unterredung, Hundert acht und zweyntzigister Bericht, 1726.)

singeren überwunden hat / endlichen aber von Wolfram von Eschenbach .. in der Statt Eysenach der Zauberey überführet / vnd mithin gewaltig zu schanden worden“. Von den Minnesängern (der Ausdruck „Meistersinger“ wird stets für sie gebraucht) sind ihm dann ohne ihre chronologische Aufeinanderfolge „Walther von der Vogelweyd / Reinhard von Zwerchstein / Heinrich Schreiber / Johann Bitterolff / alle ritterlichen Ordens / vnd Heinrich von Effterdingen / Burger zu Eysenach“, alle an dem Hofe Landgraf Hermanns zu Thüringen, bekannt. Von Albrecht von Halberstadt nennt er die Bearbeitung der Metamorphosen Ovids. Freidank, Neithart Fuchs, Hugo von Trimberg, Heinrich Frauenlob erwähnt er als Liederdichter. Von den eigentlichen Meistersängern, deren Schulen zu Magdeburg, Holenstatt (?), Osnabrück und Nürnberg er aufführt, hat er eine völlig verworrene Vorstellung. Die Krönung Konrad Celtes' durch Friedrich III. auf der Burg zu Nürnberg ist hier die einzig richtige Angabe. „Mit dem Abfall Lutheri ist die teutsche Poeterey-Kunst von der Catholischen teutschen Kirchen gröſten Theils hinweck gefallen“, das ist der Schluß seiner geschichtlichen Übersicht. Natürlich wird Luther, trotzdem ihm der Ruhm des besten Poeten unter den Protestanten gelassen wird, als Verderber des alten Kirchengesangs hingestellt, und an einigen Beispielen nachzuweisen versucht, daß er seinen „infamen Nahmen“ einigen alten katholischen Gesängen bloß habe aufdrucken lassen. Aus dem Verfall der Poesie in den katholischen Ländern habe sich dann weiterhin die Verwilderung der Sprache ergeben. Mit einem energischen Hinweis, diese wieder zu pflegen und so wieder den Grundstein zu eigener Dichtung zu legen, schließt er seine Betrachtungen da, wo er sie begann.

Es war das Letzte, was Hieber für den Parnassus schrieb, gleichsam sein Vermächtnis. Nach seinem Tode hörte der Parnassus auf zu erscheinen; und als er noch einmal wieder seine Musen versammelte, da trat wohl noch einer, Agnellus Kandler, auf, der den Ruf nach einer einheitlichen hochdeutschen Sprache ertönen ließ [1]) und hier Mittel und Wege vorschlug, dann aber versicherte die Vorrede des letzten Bandes, daß man hinfüro kein Bedenken tragen werde, materien in lateinischer Sprache einzurücken!! [2]) Damit war der alten Gleichgültigkeit wieder

[1]) V. Bd., 5. Versammlung (30. Bericht), S. 67 ff. „Einige Anmerkungen über die Teutsche Sprach.“

[2]) Wie sehr Hieber die Seele des Parnassus gewesen war, geht aus derselben Vorrede hervor: „Nachdem uns einer von denen ersten Verfassern des so

Thor und Thür geöffnet, und auf diese Gelehrten, die einst Hieber in ihrer Mitte gesehen hatten, konnte nun sein Wort angewandt werden, das er im Zorn dem deutschen Volke wie Moses den Juden vorgeworfen hatte: Ihr seid Schandflecken und nicht Gottes Kinder![1])

Neben den wenigen Bemerkungen Agnell Kandlers über die hochdeutsche Schriftsprache wurden nach Hiebers Tode allerdings noch zwei ältere Dichtwerke und zwar ganz veröffentlicht: des Nürnberger Meisters Hans Rosenplüt Gedichte: „Ein Spruch von Beheim“ und „Die Hussenflucht“.[2]) Aber aus welchem Grunde!? Unwillkürlich fragt man sich, warum gerade diese? Lag es nicht näher, wenn es die Wiederbelebung Rosenplüts galt, eines seiner Fastnachtspiele abzudrucken, zumal die Handschrift, aus der sie geschöpft waren, auch solche aufwies? Wie überraschend und mit Hiebers Ideen verglichen wie trocken und gelehrtenhaft klingt da die Begründung, die der Herausgeber — es war der kurfürstliche Hofkammerrat J. A. Späth — voranschickte; es war nur das geschichtliche Interesse, das ihn zum Abdrucke bewog! Wiewohl jene traurigen Zeiten des unseligen Ketzers Huß schon recht bekannt seien und es eigentlich unnötig sei, hiervon noch mehr verlauten zu lassen, „zumahlen von der ohne dem nicht allzulieblich schallenden Stimm eines alten Pegnitz-Sohns“, so habe man sich doch dazu entschlossen, „weil nichts desto weniger derselbe hin und wieder in seinen Reim-Gedichten, so er über diese Hussitische Kriegs-Begebenheiten geschmidet,

beliebten Parnassi Bojci unlängst entrissen worden, haben wür nicht ferners mehr getrauet unter vorigen Titul offentlich zu erscheinen / sondern nur mit etwelchen meistens Bayrischen Denck- und Leßwürdigkeiten zur Fortsetzung des so genannten Parnassi Bojci einige geringe Beysätz unseren Patrioten vorlegen wollen.“ (Vgl. S. 18 Anm. 1.)

[1]) V. Mose 32, 5.

[2]) Neu-fortgesetzter Parnassus boicus, V. Bd. (1736), 2. Versammlung, S. 50 ff. — 3. Versammlung, S. 3 ff. — Bis jetzt existieren nur irrige Angaben darüber, welcher Handschrift J. A. Späth diese beiden Gedichte entnahm. Ich hoffe mit folgendem das Richtige nachzuweisen.

Aus Will-Nopitsch (7, 311) nahm Keller (Publik. d. litter. Ver. Stuttgart, 30, 1139) die Nachricht, daß J. A. Späth die in Frage stehenden Abhandlungen nach einer Münchener Handschrift verfaßt habe. Das ist nicht möglich, weil 1736 in München keine Abschrift dieser Rosenplütschen Gedichte vorhanden war. Erst 1760 kam die unter Cod. germ. 1136 verzeichnete Handschrift nach München und zwar als eine 1759 zu Rom nach Cod. palat. 525 gefertigte Abschrift. Es wäre nun möglich, daß J. A. Späth schon 1736 eine Abschrift des römischen Cod. palat. besaß, die er etwa dem Mitarbeiter am Parnassus boicus, dem

allerhand merckwürdige Umständ auf die Bahn bringet, welche in ob-erwehnten Geschicht-Büchern nicht allemahl also angeführter zu finden, folglich dieselbe in etwas mehrers erläutert, darzu auch dieser Meister-Singer eben um solche Zeit gelebet, und in denselben beeden Heer-Zügen (1427 und 1428) .... mit und darbey gewesen, und dahero vor anderen davon gute Wissenschaft haben können ..."! [1])

Das geschichtliche Interesse, das hier so unglücklich am Platze war, bildet sonst eine der weiteren erfreulichen Erscheinungen des Parnassus. Die Erweckung des geschichtlichen Sinnes im Volke war eine patriotische That, die schöne Erfolge hätte erzielen können, wenn sie systematisch durchgesetzt und vor allem, wenn das Volk dazu reif gewesen wäre, über sein eigenes Dasein hinaus zu denken und aus der Vergangenheit, deren es sich wahrlich nicht zu schämen brauchte, neues Vertrauen und neue Kraft zu schöpfen. Immerhin blieb von dieser Zeit an die Neigung zum Historischen wach, und als ein Menschenalter später von neuem die belebenden Ideen der Aufklärung gepredigt wurden, machte sich in der wissenschaftlichen Litteratur, dann aber auch in der Dramatik ein starker Sinn für die vaterländische Vergangenheit bemerkbar, der namentlich den bayerischen Adel auszeichnete.

Mit einer geographisch-wirtschaftlichen Beschreibung Bayerns, einer Untersuchung über die ältesten Fürsten und die Herkunft der „Bojer", ihr Recht und ihre Gesetze wurde der Parnassus eingeleitet. Es

Chorherrn Eusebius Amort verdankt hätte. Amort hatte bis 1735 längere Zeit als Gast Klemens XIV. in Rom geweilt und die Schätze der Bibliothek und Archive eifrig durchforscht. Aber diese Vermutung wird hinfällig, da das erste Gedicht „Der spruch von Beheim" gar nicht im Cod. palat. 525 enthalten ist, also immerhin für dieses Gedicht die Frage der Herkunft noch offen bliebe. Erst die Einsicht in eine Handschrift des germanischen Nationalmuseums in Nürnberg (Rosenplüts Gedichte 5339a) löste mir die Frage; diese Handschrift enthält beide Gedichte (Der „spruch von beheim", Blatt 59 ff., 234 Zeilen, „Von der Hussen flucht", Blatt 64b ff., 296 Zeilen), und aus ihr sind in wortgetreuer Abschrift die Gedichte in den Parnassus herübergenommen. Kleine, flüchtige Schreib- oder Lesefehler, desgleichen der Wechsel großer und kleiner Anfangsbuchstaben bilden den einzigen Unterschied zwischen der Nürnberger Handschrift und der Abschrift im Parn. boic. — Das Gedicht „Von der Hussen flucht", das auch im Münchener Cgm. 1136 steht, ist von dem der Nürnberger Handschrift und dem des Parn. boic. sehr verschieden. Der größte Unterschied besteht darin, daß die Münchener Handschrift nach Zeile 18 eine Abschweifung von 73 Versen aufweist, die in der Nürnberger fehlen.

[1]) V. Band, 2. Versammlung, 1736, S. 50 f.

folgten mit der Zeit Veröffentlichungen aus alten Klosterurkunden, Ahnentafeln der ältesten bayerischen Adelsfamilien, Nachrichten von weltlichen und geistlichen Stiften u. s. w.

Die meisten historischen Aufsätze lieferte der Augustinerpater Agnellus Kandler (1692—1745),[1]) der in seinem Kloster die Bibliothek verwaltete, 1739 zum Nonnenbeichtvater in Viehbach ernannt wurde und dort eifrig alte Urkunden sammelte. Jahrelang arbeitete er an einer Verbesserung des im ganzen Jahrhundert so häufig genannten Stammenbuches des Wiguleus Hundt, lenkte aber naturgemäß gerade durch seine Forschungen über bayerische Geschlechter die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf den Parnassus.

Von seinen Freunden, dem Kabinetssekretär Felix Andreas Oefele[2]) und dem Chorherrn Eusebius Amort, zählte dieser zu den Mitarbeitern des Parnassus. Weniger seiner Aufsätze wegen — sie behandelten meist mathematische und physikalische Gegenstände —, als vielmehr weil seine Persönlichkeit charakteristisch ist für viele Priester seiner Zeit, verdient er hier nähere Betrachtung.[3]) Er war einer der ersten, die zwischen streng kirchlicher, durch Gesetz und Erziehung tief eingewurzelter Weltanschauung und besserer wissenschaftlicher Überzeugung einen schweren Kampf ausfochten, der vieles, was die römisch-katholische Kirche durch jahrhundertelange Tradition geheiligt hatte, als irrig anerkannte, z. B. manche Erscheinungen nur als Werk des Betruges und überhitzter Phantasie hinstellte, ein Vorläufer Ferdinand Sterzingers, aber doch noch einer, dem die Ehrfurcht und Ergebung in den Willen der mütterlichen Kirche so fest eingeprägt war, daß er sich nicht von ihr zu trennen vermochte. Religiöser Sinn, aus dem Innern echt hervor-

[1]) Agnellus Kandler (über den Namen [Kandler = Cändler] vgl. Christian Häutle im Jahrbuch f. M. Gesch. II (1888), S. 87, Anm. 1), geb. am 16. August 1692 in Regensburg, trat bereits 1707 in den Augustinerorden; Professor, Bibliothekar, 1743 Ordensprovinzial, starb am 19. Februar 1745. Baader, D. gel. Baiern, I, A—K, Sp. 180 ff.

[2]) Geb. 17. Mai 1706, gest. 24. Februar 1780; Akademiker, Geschichtsforscher Hofbibliothekar.

[3]) Über Eusebius Amort (geb. 15. November 1692 in der Bibermühle bei Tölz, trat nach Vollendung seiner Studien in den Orden der regulierten Chorherren zu Polling, wurde 1717 zum Priester geweiht, Lehrer der Philosophie, Theologie und des Kirchenrechtes, 1735 ein Jahr nach Rom vom Kardinal Lercaro berufen, starb am 5. Februar 1775) vgl. Graf Savioli, Ehrendenkmal des Eusebius A., akadem. Rede, 1777. Baader, Das gelehrte Baiern, I (A—K), 1804, Sp. 20 ff. Pl. Stumpf, Denkwürdige Bayern, München, 1865, S. 208 ff.

quellend, ließ ihn nie zum Spötter werden, der sich selbst betäuben mußte, um alt ererbte Güter leichten Sinnes aufzugeben. Amort ist eine selten sympathische Erscheinung; er war nie des Besseren Feind, pochte nie mit wütendem Eigensinn auf das Bisherige, er war eine eigentümliche Mischung von konservativen und reformatorischen Elementen. In seinem Kloster zu Polling, wo er 1717 zum Priester geweiht war, beschäftigte er sich mit dem Studium der Philosophie und des Kirchenrechtes. Daneben sehen wir ihn eifrig in dem physikalischen Kabinet arbeiten, das ihm seine Bedeutung verdankte. Mit den Versuchen der Experimentalphysik legte er seinen naturwissenschaftlichen Forschungen eine gründliche Basis. Wie verstehen wir den wahrheitsforschenden Gelehrten, der anfangs im Banne kirchlicher Schranken stand, ein Gegner der Lehre von der Bewegung der Erde, dann aber, mehr und mehr durch eigenes Forschen in dem alten Glauben erschüttert, sich schließlich derart der Copernicanischen Lehre näherte, daß „seine letzte Kundgebung in dieser Angelegenheit als ein innerlich vollständiges und äußerlich nur noch schwach verklausuliertes Bekenntnis zur heliocentrischen Reform angesprochen werden muß“! [1]) — Wenn auch solche Thatsachen in gar keinem unmittelbaren Zusammenhange mit der Entwicklung der Litteratur und der Bühne in Bayern stehen, verdienen sie hier doch erwähnt zu werden, ja sie müssen es, weil hier, losgelöst von der einzelnen Person, bedeutende Umwälzungen im geistigen Leben des ganzen Volkes typisch vorgedeutet sind. [2]) Erst mit dem Augenblicke, wo das Individuum sich des eigenen Wertes bewußt wurde und nun alles Leben freiheitsuchend aus den engen kirchlichen Fesseln hinausstrebte, um sich selbst in aller Freude zu genießen, konnte Kunst und Wissenschaft volkstümlich werden. Daß Bayern trotz dieser vielen schönen Ansätze im 18. Jahrhundert nicht in den Besitz einer wertvollen Litteratur und Bühne gelangte und die Rolle, die es bis zur Zeit Westenrieders ohne

[1]) Sigmund Günther, Eusebius Amorts Bestrebungen auf astronomischem und physikalisch-geographischem Gebiete. Forschungen zur Kultur- und Litteraturgeschichte Bayerns, hrsg. v. Reinhardstöttner, I, 103—120

[2]) Zapf, Litterarische Reisen, Augsburg, I (1796), S. 34 ff., gibt eine Würdigung von Amorts Verdiensten, weist auf sein Bestreben hin, über die engen Grenzen kirchlich beschränkter Erkenntnis hinauszukommen und wendet auf sein Wirken die Worte an, die Ulrich von Hutten 1517 an Leo X. schrieb: „Pax etenim esse in tyrannide nulla potest, quia fides non est. Nec justitia esse potest, quia suum cuique non est, et quia leges opprimunt tyranni, nec verum dicere licet, quia libertas non est.“

zu murren, ohne die Erniedrigung zu empfinden, spielte, nun unfreiwillig und in ohnmächtiger Wut noch vier bis fünf Jahrzehnte länger zu spielen hatte, ist ohne einige Kenntniß der kirchlichen Zwangherrschaft nicht zu verstehen. Ohne sie hätte Bayern den gleichen rühmlichen Anteil an dem Siegeslauf genommen, den die deutsche Litteratur mit Klopstock, Lessing, Herder, die deutsche Bühne mit Schröder, Eckhof, Iffland ging!

Amorts Aufsätze im Parnassus, selbst die astronomischen und physikalischen Inhalts, sind stets so geschrieben, daß auch der Laie sie ohne Kopfschütteln lesen kann. Er wollte nicht für Gelehrte in dieser Zeitschrift schreiben, er wollte dem Volke etwas geben. Er sprach sicherlich, wenn es in einem Vorberichte hieß: „Gelehrte Dissertationes und Abhandlungen, ob sie schon auch hier nicht außgeschlossen, werden doch mit besseren Fug anderen, meist lateinischen Wercken überlassen und vorbehalten, nebst deme, daß nicht jeden sein Kauff, Gebrauch, Lust und Verstand dahin laitet, sich auf Lesung tiefsinniger und mühesam ausgearbeiteter Bericht zu verlegen.“ Solche Abhandlungen, wie er sie z. B. über das römische Bibliothekswesen, das er selbst längere Zeit studiert hatte, veröffentlichte, mußten das Interesse der Wissenschaft zulenken.

Amorts Aufsätze dienten mit ihrer Schlichtheit ebenso wie Hiebers warme, allem Lehrhaft-Spröden abholde Untersuchungen über vaterländische Sprache und Litteratur den vernünftigsten Aufklärungsbestrebungen. Beide Männer leisteten das Beste, was der Parnassus überhaupt vermochte. Beide ahnten den richtigen Weg, auf dem das Volk zur Mündigkeit gebracht werden konnte. Solange freilich diese Mündigkeit und das Selbstbewußtsein nur Eigentum vereinzelter in der Öffentlichkeit wirkender Männer waren, solange konnte kein Reformgedanke in die Breite und Tiefe wirken. Noch lag die Leitung der willenlosen Menge in den Händen von Männern, die ihre Autorität zur Unterdrückung jener allgemeinen Selbständigkeit mißbrauchten und die Grundbedingungen aller nationalen Wohlfahrt unbewußt oder absichtlich verkannten. So wenig nun aber die Versuche Hiebers und Amorts von unmittelbarem Erfolge belohnt wurden, vergeblich waren sie nicht. Die tiefere Bedeutung der durch den Parnassus ausgesprochenen Ideen war ein drohendes Zeichen für den Zusammensturz des Jesuitismus. Lange genug hatte diese unselige Verquickung zweier heterogener Geisteswelten gedauert. Im geschichtlichen Zusammenhang erscheinen Hiebers Er-

örterungen über deutsche Litteratur, über die Muttersprache als direkte Vorstufe zu der Belebung nationalen Gefühls, wie sie ein Menschenalter später in Bayern erfolgte. Da erst begannen die Blütenträume zu reifen, wenn auch mancher schöne Ansatz roh vernichtet wurde. Da begann man, die Fülle von Kraft — in sittlicher und wirtschaftlicher Hinsicht — auszubeuten, anstatt sie jämmerlich brachliegen zu lassen, da erst konnten Litteratur und Bühne als wertvolle Kennzeichen der gesunden Kraft und Tüchtigkeit des Volkes erscheinen.

II.

Das theatralische Leben Münchens: Überblick über die älteren Wandertruppen.

Wenn ich nun versuche, auf Grund archivalischer Forschungen ein Bild von der Entwicklung des Münchener Bühnenwesens zu geben und Niedergang und Aufgang desselben mit dem Stande der gleichzeitigen Litteratur, der gesamten geistigen Beschaffenheit des Volkes in Parallele zu setzen, so ist von vornherein Beschränkung geboten.

Drei große Gruppen sind bei der Betrachtung des theatralischen Lebens zu beachten, drei Gruppen, die weder zeitlich aufeinanderfolgen noch eine Entwicklung zu höherem Kunstwert darstellen: es sind die Aufführungen der Wandertruppen, der Jesuiten und der Volksschauspieler. Jene genießen nur eine mehr oder minder lange Gastfreiheit in der Stadt, die Jesuiten haben sich eingebürgert und lassen ihre Dramen durch die Söhne des Adels und der Bürger aufführen, die dritte Gruppe ist völlig heimisch, nimmt Schauspiele und Schauspieler in der Regel nur aus dem Münchener Volke.

Auf das Jesuitendrama, das im 18. Jahrhundert in München seinem Verfall entgegengeht, nimmt diese Darstellung keine Rücksicht, zumal die Geschichte desselben von Karl von Reinhardstöttner in ihren wesentlichen Zügen bereits gewürdigt ist.[1]) Nur hier und da muß es zum Vergleiche herangezogen werden. Irgendwelchen Einfluß nach außen haben diese „Schülerereignisse" im 18. Jahrhundert nicht mehr gehabt. Das war früheren Zeiten vergönnt gewesen, wo vom Jesuitendrama noch blendende Pracht und Kunstentfaltung ausstrahlten.

Die Betrachtung der in buntem Wechsel sich ablösenden Wandertruppen dagegen, Gründung und Entwicklung der stehenden Bühne, und der Schicksale des Volksschauspiels bildet den Kern dieser Arbeit.

Bei den Wandertruppen ergiebt sich wiederum eine Scheidung in italienische, französische und deutsche, die, häufig gleichzeitig, im Dienste

[1]) Zur Geschichte des Jesuitendramas in München, Jahrbuch f. Münch. Gesch., III (1889), S. 53—176.

des Hofes oder auf eigene Rechnung nebeneinander spielten, und dennoch in dieser Reihenfolge Entwicklungsstufen darstellen. Neben ihnen bestand länger als hundert Jahre das Volksschauspiel, meist ohne von ihnen beeinträchtigt zu werden, dann aber wieder hart mit ihnen um die Existenz ringend.

Für die Geschichte der Wandertruppen in München vom 16. Jahrhundert bis etwa 1740 liegen drei Arbeiten Karl Trautmanns vor;[1]) auf sie stütze ich mich in dem folgenden kurzen Überblick, um dann von dem Kapitel Volksschauspiel an eigenes archivalisches Material zu verwerten.

Am 22. Juni 1652 hatte die schöne Adelaide von Savoyen als Gemahlin des Kurfürsten Ferdinand Maria in München Einzug gehalten. Ein neuer Geist lebte von jenem Tage an in den alten Räumen der Münchener Hofburg. Glänzende Feste traten an Stelle klösterlicher Enthaltsamkeit und ernster durch den langen Krieg hervorgerufener Stille. Je mehr sich die geistvolle Fürstin, in der das Blut der Medici und französische Erziehung eine glückliche Mischung kunstsinnig-heiterer Lebensführung hervorgezaubert hatten, in München heimisch fühlte, desto mehr lieh sie allem um sich herum das Gepräge ihres Wesens. Lachen und Jugend ging von ihr aus; ein leiser Schimmer der Pracht italienischer Fürstenhöfe lag über den ritterlichen Festen und Aufführungen der deutschen Residenz. Bei St. Salvator wurde ein Opernhaus gebaut.[2]) Italienische Sänger, italienische Schauspieler traten in kurfürstlichen Sold. Der Hof zu München wurde der Sitz einer auch litterarisch nicht unbedeutenden italienischen Dichterschule,[3]) deren Wirken noch bis ins 18. Jahrhundert hinein sich erstreckte![4]) Bis an die Wende des Jahrhunderts, noch nach dem Tode der Kurfürstin, die die Seele aller dieser künstlerischen Unternehmungen war, blühte italienische Dichtkunst,

[1]) Italienische Schauspieler am bayerischen Hofe (Jahrbuch, I, 193—312), Französische Schauspieler am bayerischen Hofe (Jahrbuch, II, 185—334), Deutsche Schauspieler am bayerischen Hofe (Jahrbuch, III, 259—430).

[2]) Durch den italienischen Baumeister Francesco Santurini. Vgl. Rudhart, Geschichte d. Oper am Hofe zu München (1865), S. 40 ff., dazu aber Trautmann Jahrbuch, II, 223 und 304, Anm. 260.

[3]) Vgl. Reinhardstöttner, Über die Beziehungen der italienischen Litteratur zum bayerischen Hofe und ihre Pflege an demselben. Jahrbuch, I, 93 ff.

[4]) Auch im Volke hinterließ das italienische Element deutliche Spuren. Vgl. z. B. K. Th. Heigel, Italianismen in der Münchener Mundart. Historische Vorträge und Studien. Dritte Folge. München 1887, S. 264 ff.

italienische Komödie und Oper. Das französische Schauspiel, das daneben stets Beachtung fand – ein Philippe Millot, der mit Molière das Illustre Théâtre in Paris gegründet hatte, stand von 1671 ab an der Spitze der französischen Hofkomödianten in München! —, kam jedoch erst von 1701 an zur vollen Geltung. Max Emanuel hatte auf allen seinen Zügen französische Komödianten bei sich, pflegte in Brüssel das französische Schauspiel mit eben solchem Kunstsinn als unbedachter Verschwendung; und als er 1715 nach München zurückkehrte, da begann nach dem Vorbilde von Versailles ein prunkvolles Hofleben, das sich in den Schöpfungen Cuvilliés, in der völlig französischen Mode und Sitte des Adels, in der verschwenderischen Pflege französischer Balletts, leichter, graziöser Komödien und pathetisch-klassischer Tragödien widerspiegelte. Der schönheitsfrohe Renaissancestil der Zeit Adelaides von Savoyen war durch pikantes Rokoko ersetzt. Und als Max Emanuel starb (1726), da wußte sich Karl Albert nur kurze Zeit zum Sparen zu verstehen. Er selbst war viel zu „lebenslustig und festesbedürftig“, war selbst in großen tragischen Rollen aufgetreten, pflegte das Gesellschaftstheater bei Hofe und die Spiele seiner Hofkomödianten, bis ihn die Kriegsgöttin auf ein ernsteres Theater führte und die Bürde seines Amtes zu schwer auf ihm lastete. Derselbe Fürst, der sich heiterer Lebensfreude hingegeben hatte, dem noch 1740 mit Recht einer seiner französischen Komödianten von der Bühne zurufen mochte:

Triomphez, Charle Albert; triomphez à jamais.
Que mes voeux, mes souhaits
Volent au bout du Monde;
Et que l'Echo réponde.
Triomphez, Charle Albert; et vivez à jamais![1])

derselbe schrieb drei Jahre später in voller Bitterkeit die Worte in sein Tagebuch: „Nicht einen glücklichen Augenblick hat mir dies Jahr gebracht; dagegen konnte ich so recht die Unbeständigkeit des Glückes, der Freundschaft, der Größe, der Lebensfreude, kurz alles dessen erfassen, was die Welt scheinbar Glänzendes bietet, was aber in Wahrheit nur ein falscher, nichtiger Schimmer ist.“[2]) Das französische Schauspiel

[1]) Dialogue pour le jour de la naissance de S. A. Electorale de Bavière, 1740. (Hof- und Staatsbibl. Cod. gall. 567.) Trautmann, a. a. O. S. 267.

[2]) Carl Albert, Mémoire sur la conduite, que j'ai tenu depuis la mort de l'empereur Charles VI. et tout ce, qui s'est passé à cet égard. (Hof- und Staatsbibl. Hdschr.) — s. Heigel, Neue histor. Vorträge und Aufsätze, 1883, S. 280.

in München verwahrloste; in Frankfurt zwar riefen die Krönungsfeierlichkeiten des Jahres 1743 eine eifrige Konkurrenz französischer und deutscher Schauspielkunst hervor,[1]) aber das gehörte mehr zu dem äußerlichen Gethue. Karl Albert selbst konnte nicht mehr das Interesse für heiteres Spiel haben; und als er noch einmal nach München zurückkehrte, da geschah freilich mancher Schritt, der nach einer Wiederbelebung aussah, zudem erforderte die Repräsentationspflicht, den zahlreichen Gästen französische Komödie zur Unterhaltung vorzusetzen, einen wirklichen Aufschwung nahm jedoch das französische Schauspiel nicht mehr. Am 20. Januar 1745 starb Karl Albert. Die Truppe ging auseinander und damit war der Lebensnerv der französischen Schauspielkunst für München tödlich getroffen. Die aktenmäßige Darstellung der ausländischen Bühnenelemente unter Max Joseph III. wird zeigen, daß eine Blütezeit der französischen Komödie kaum noch erfolgt, daß das deutsche Schauspiel, welches so lange die Rolle des Aschenbrödel gespielt hatte, nun allmählich zu seinem Rechte kommt.

Während der glanzvollen Vorherrschaft italienischer und französischer Bühnenkunst, wie sie eben kurz skizziert wurde, nahm freilich das deutsche Schauspiel nur jene Rolle ein. Es zogen wohl jahraus jahrein deutsche Wandertruppen nach München, aber es lag in der Natur der Sache, daß sie nie heimisch werden konnten, wo Hof und Adel so innig mit dem Wesen fremder Kunst verwachsen waren. Darin dürfen wir uns keiner Täuschung hingeben, auch wenn wir Trautmanns Nachweis lesen, daß „bereits fünfzehn Jahre, ehe Magister Johannes Velten in Dresden das (wie man bisher annahm) älteste deutsche Hoftheater begründete, die Wittelsbacher auch das deutsche Drama durch eigene Hofkomödianten pflegten und auch in der Folge sowohl die heimischen, als die von auswärts kommenden Theaterelemente niemals außer acht und außer Verwendung ließen“.[2]) Das Ansehen Michael Daniel Treus — er ist es, der 1670 mit den Seinen als Hofkomödiant angestellt wurde — mußte bei Hofe ziemlich fragwürdiger Natur sein, vermochte er doch selbst die Bürger nicht durch Vorstellungen auf dem Rathaus zu fesseln. Mehr begehrend als begehrt scheint mir der deutsche Wandertruppenführer aufgetreten zu sein. Mit dem Augenblicke, wo er den Kittel des Wanderprinzipals auszog, wechselte er seinen Glauben. Der Hofkomödiant wurde katholisch. Das braucht durchaus

[1]) E. Mentzel, Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt a. M., Frkfrt., 1882.
[2]) Jahrbuch f. M. G., III, 261.

nicht als persönlicher Vorwurf angesehen zu werden; es beweist nur im Zusammenhang mit dem traurigen Schicksal, dem Treu entgegenging, in welche Abhängigkeit von dem durch fremden Geschmack geleiteten Hof der deutsche Schauspieler sich begeben mußte. Ebenso unerfreulich ist das Bild, das die deutschen Wandertruppen, die im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts nach München kamen, dem Betrachter bieten. In reichlicher Anzahl erschienen sie, trotz der politisch-gefährlichen Zeit, aber sie kamen und gingen ruhelos. Daß einige den Titel eines Hofkomödianten führten, wie z. B. Johann Heinrich Brunius, verriet durchaus keine nähere Stellung zum Hofe. Hatten sie sich den Titel nicht selbst beigelegt, so hatten sie ihn bei günstiger Gelegenheit sich zu verschaffen gewußt, um anderswo desto leichter die Spielerlaubnis zu erlangen. Diese deutschen „Hofkomödianten" unterschieden sich von den französischen „Hofkomödianten" dadurch, daß sie eine Zwischenstellung zwischen Hof und Adel einerseits und dem Volke andrerseits einnahmen. Sie standen nie mehr, wie 1670 Daniel Treu, und wie in der Folgezeit die französischen Hofkomödianten, in kurfürstlichem Solde. Diese Zwischenstellung gereichte ihnen in der ersten Hälfte des Jahrhunderts zum Schaden. Sie fanden auf keiner Seite völliges Verständnis. Erst als die Gedanken auftauchten, oder auch erst gleichsam in der Luft lagen, die Schauspielkunst zu reformieren, wandten sie diese vermittelnde Stellung zu ihrem Vorteil an. Sie allein konnten Hof, Adel und Volk zu einer einheitlichen Kunstpflege nähern; sie mußten das Prinzip der nationalen und gereinigten Bühne aufnehmen und sowohl dem Hof und Adel die französischen Hofkomödianten, als dem Volke das einheimische Volksschauspiel ersetzen.

III.

Volksschauspiel.

Die wichtigste Erscheinung in der Geschichte der Münchener Volksschauspiele sind die bürgerlichen Stadtmusikanten, die über 150 Jahre das Passionsspiel und andere geistliche Stücke aufgeführt haben, eine Gewohnheit, die allmählich zum Zunftsprivileg geworden war. Ähnliche Vorgänge sind aus anderen Städten bekannt. In Augsburg hatte die Zunft der Meistersänger seit dem 16. Jahrhundert das Privileg, geistliche oder weltliche Komödien aufführen zu dürfen. In Kaufbeuren hatte sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts innerhalb der Bürgerschaft eine eigene Schauspielerzunft gebildet,[1]) die fest organisiert war, Satzungen aufgestellt hatte und über zweihundert Jahre bestand. An die Nürnberger Spiele und Fastnachtslustbarkeiten, an die Laufener der Schärler, an die Ulmer der Weber und Kürschner sei hier nur kurz erinnert. Vielleicht nicht ohne jeden Zusammenhang mit ihnen, überhaupt den süddeutschen Städten, erscheinen auch in Danzig die Kürschner als Pfleger der dramatischen Kunst.[2])

Die Münchener Stadtmusikanten treten uns in der Zeit, wo wir über ihre Spiele Nachricht in den Archiven finden, als Zunft entgegen. Über die Zeit ihrer Entstehung weiß ich nichts Sicheres anzugeben. Nur soviel steht fest, daß sie eine der jüngsten Zünfte ist, die in München vom Rate Satzungen erhielt. Aus dem Jahre 1294 stammt die älteste Kunde von Münchener Zünften, den Schuhmachern und Lederern.[3]) Zweihundert Jahre später (1489) zählt die Stadt bereits neununddreißig Zünfte mit je zwei oder vier Führern; anno 1500 werden vierundvierzig Zünfte aufgeführt, ohne daß bis jetzt von den Stadtmusikanten

---

[1]) Vgl. K. Trautmann, Schnorrs Archiv f. Litteraturgeschichte, 14, 229 ff.

[2]) Vgl. J. Bolte, Das Danziger Theater im 16. und 17. Jhdt., Litzmanns Theatergeschichtl. Forschungen, XII, 10.

[3]) Lipowsky, Urgeschichten von München, II (1815), S. 517. Vgl. Schlichthörle, Die Gewerbsbefugnisse in der K. Haupt- und Residenzstadt München Erlangen, 1844—1845, II, § LXXVI, S. 161 ff.

Erwähnung geschieht. Auch in den Gewerbsverzeichnissen der Jahre 1618, 1633 und 1649 findet sich keine Zunft der bürgerlichen Stadtmusikanten. Nach dem dreißigjährigen Kriege jedoch scheinen sie sich bald zu einer Zunft organisiert zu haben. Im Jahre 1668 beschwert sich ein Bürger und Spielmann wider seine Kompagnie. Das deutet wenigstens schon auf festeren Zusammenschluß, eine Thatsache, die durch zwei Gesuche der Stadtmusikanten an den Rat bezw. an den Kurfürsten aus den Jahren 1753 und 1743 erhärtet wird. Am 7. Januar 1753 sprach der Führer der Stadtmusikanten in seinem Bittschreiben davon, daß die Passionsvorstellungen seit „mehr dan hundert Jahren zu sondern Nuzen und guett exempl des Publicj durch einiche der alhiesig Burgerlichen Stattmusicanten iederzeit mit all satt sambisten contento exhibiert"[1]) worden, und 1743 hatten sich die Stadtmusikanten in einer Eingabe vom Februar dahin ausgesprochen: „Ihro Röm. Kayserl. May. würdet von selbsten allergnädigistes Wissen tragen wie das eine verburgerte Banda der alhiesigen Statt-Musikanten schon vor mehr dann 90 Jahren her die allergnädigiste licenz erhalten haben, in der heilligen fastenzeit die so genante Tragoedj deß heilligen Passions .... offentlich auffiehren zuderffen".[2])
Sicher ist, daß unter der Regierung des Kurfürsten Ferdinand Maria (1651—1679) die Bildung der Zunft erfolgte, auch wenn wir annehmen, daß die Stadtmusikanten jene Spiele in den ersten Jahren noch nicht als Zunftsgewohnheit ausübten.

Für die Bildung der Zunft unter jenem Kurfürsten sprechen zwei Zeugnisse. Im Februar 1741 kamen die Stadtmusikanten bei Rate „wegen unleidentlicher professionsbeeinträchtigung" ein und betonten ausdrücklich, daß ihre Zunft unter Ferdinand Maria errichtet sei und zwar „zur Ausrottung und Vertilgung aller hergelauffenen Auffspieler vnd derlei vagirent und schädlichen Gesindels".[3])

Das gültigste Zeugnis jedoch sind die im Stadtarchiv enthaltenen „Säz und Ordnungen einer löbl. Zunfft der verbürgerten Spilleuth",[4]) die in zweiundzwanzig Punkten strenge Satzungen enthielten. Wie jeder

---

[1]) Kgl. Kreisarchiv München, H. R. fasc. 461, die geistlichen Schauspiele in M. betr., 1726—1791.

[2]) Kgl. Kreisarchiv München. Ebenda.

[3]) Stadtarchiv München, Akt: Gewerbeverfassung, Stadtmusikanten, Spielleute.

[4]) Stadtarchiv München, Akt: Gewerbeverfassung u. s. w.

Zunft wurden ihnen nun Lade und Schlüssel verliehen, und sie in den Schutz des Rates aufgenommen. Erst später erhielten sie eine Zunftsfahne; wir haben die Beschreibung einer solchen, die die Jahreszahl 1721 aufweist. Sie war rot mit gold, mit dem Bilde der heiligen Cäcilia und der „heiligen Kümmerniß“ geziert, vor der ein Musikus kniend auf der Geige aufspielt.[1])

Stadtpfeifer und Stadttambours, jene zum mittelalterlichen Städtebild gehörenden Erscheinungen, waren die Vorläufer dieser Stadtmusikanten. Zu den Stadtpfeifern gesellten sich Geiger, und so bildeten sich längst vor dem Zusammenschluß zu einer Zunft einzelne Kompagnien.

Die Hauptbeschäftigung der Stadtmusikanten bestand nun — das liegt ja schon im Namen — darin, bei allen festlichen Gelegenheiten der Bürgerschaft, Hochzeiten, Nachhochzeiten, Jahrestagen und Primizen, aufzuspielen. Auch spielten sie an den Dinzel- oder Danztägen auf, d. h. an jenen Tagen, wo die Zunftmännigen in feierlicher Kleidung und Ordnung zur Kirche, dann zum festlichen Mahle und zum Tanze zogen.[2]) Das waren wichtige, nur alljährlich einmal wiederkehrende Feste für die einzelnen Zünfte. Von dem Altgesellen wurde bei solcher Gelegenheit die Zunftslade, von einem andern der Willkomm getragen, d. h. ein Becher mit Wein, der jedem Bekannten zum Trunk gereicht wurde. Beim Mahl und Tanz ging es dann gar lustig zu, und die wackeren Musikanten fiedelten und pfiffen unermüdlich.

Anfangs waren die Stadtmusikanten in drei Kompagnien mit je einem, alle drei Jahr neu zu wählenden Führer eingeteilt; mit der Zeit aber zerfielen sie in vier, fünf, später sechs Kompagnien, deren jede ihren Führer hatte und nach dem meistens die kleine Schar genannt wurde. Eine solche kleine Unterzunft bestand aus sechs bis sieben Mitgliedern, so daß etwa fünfunddreißig bis zweiundvierzig Mitglieder zur Zunft gehörten.[3]) Die Bezeichnung Unterzunft für die einzelnen

---

[1]) Anton Baumgartner, Der feyerliche Zug zur Legung des Grundsteins für das Sr königl. Majestät v. Baiern Maximilian I. bestimmte Monument auf dem Max Josephsplatze, M., 1824, S. 10. In dem Zuge gingen die bürgerlichen Zünfte mit ihren Standarten voran.

[2]) Westenrieder, Beschreibung der Haupt- und Residenzstadt München, M., 1783, S. 288.

[3]) Lorenz Hübner, Beschreibung der kurbaier. Haupt- und Residenz-Stadt München . . . ., II (1805), S. 214, gibt in einer Übersicht der bürgerlichen Gewerbe die Zahl der Stadtmusikanten auf zweiundvierzig an.

Kompagnien trifft in der That zu, denn es bildeten sich bei ihnen dieselben Sonderrechte, Privilegien heraus, die die große Zunft gegenüber den vagierenden Musikanten, den Hofmusikanten u. s. w. beanspruchte.

Hatte z. B. die Loiblische Kompagnie jahrelang bei sämtlichen in der Wirtschaft der Gastgeberin Huber festlich begangenen Gelegenheiten aufgespielt, so bildete sich allmählich aus dieser Gewohnheit ein Privileg. Keine andere Kompagnie der Zunft durfte ungestraft auf dieser Bildfläche erscheinen.[1]) Ebenso war das Übertreten des Mitgliedes einer Kompagnie in die andere streng verpönt. Starb einer oder schied er aus anderen Gründen aus dem Zunftsverbande, so mußte ein neuer Bewerber, wenn er nicht schon im Besitz des Bürgerrechtes war, sich dieses zunächst erwerben, die freigewordene Gerechtigkeit erkaufen und sein, gegebenenfalls auch seiner Frau Vermögen auf dem Hochzeitsamte angeben. Dabei kam es häufig vor, daß die Witwe als Besitzerin der freien begehrenswerten Gerechtigkeit mit in Kauf genommen und wohl oder übel geheiratet wurde. Die Zunftsatzungen stellten keine zu hohen Ansprüche, es waren Forderungen, die ein gesundes Kleinbürgertum stellen konnte. Schon der erste Paragraph enthielt die Hauptbedingung: „Erstlichen solle Kheiner in die Zunfft eingenommen werden, er sey dan Ehrlicher Geburth od. durch einen comitem palatinum legitimiert“.[2])

War einer schließlich als ehrsamer Bürger befunden und in die Zunft aufgenommen, so erhielt er damit selbstverständlich das Anrecht auf einen Spielzettel, dessen Austeilung dem Spielgrafenamt oblag. Wie jeder andere Musikant, der die Stadt durchzog, waren auch die Stadtmusikanten zur Lösung in diesem Falle jährlicher Spielzettel

[1]) Eduard Meltner, Bayerns Hauptstadt vor 100 Jahren (in Lehers „Bayerland“, V (1894), S. 539) gibt — aus welcher Quelle, ist mir unbekannt — als ständige Spielorte der Stadtmusikanten i. J. 1790 an: 1. Kompagnie: im großen Löwengarten, 2. im Bögner und Stachus, 3. in der Arche Noah, 4. im schwarzen Adler (s. S. 44, Anm. 1), 5. in der Trinkstube und dem Lampelgarten, 6. im Eberlstadel vor dem Sendlingerthor. — Was Meltner sonst über Theaterwesen in jener Zeit zu erzählen weiß, ist belanglos, außerdem in stillschweigendem Einvernehmen mit einem fünfzehn Jahre früher erschienenen Werke gesagt. Wortwörtlich schreibt er z. B. auf S. 539 ab, was C. A. Regnet (München in guter alter Zeit. Nach authentischen Quellen kulturgeschichtlich geschildert, München 1879) auf Seite 104/105 sagt. — Vgl. über die Lage der obengenannten Wirtsgärten J. W. Melchinger, Geogr.-Statist.-Topograph. Lexikon von Bayern, II. Bd., Ulm, 1796, S. 314.

[2]) Stadtarchiv München, Akt: Gewerbeverfassung u. s. w.

verpflichtet. Aber es konnte ihren Zunftsmitgliedern nie ein Spielzettel verweigert werden, wie es sonst ausdrücklich durch eine Spielgrafeninstruktion dd. 24. Mai 1687 dem mit der Verteilung derselben betrauten kurfürstlichen Hof- und Feldtrompeter Johann Peter Griesinger vorbehalten war.[1])

Auch musikalische Untüchtigkeit scheint den eingezunfteten Stadtmusikanten darin nicht hinderlich gewesen zu sein. Leider läßt sich nicht mehr feststellen, ob und wie sie vor ihrem Eintritt ihre geringe künstlerische Befähigung nachwiesen. Die Zunftssatzungen enthalten darüber kein Wort. Allzugroße Ansprüche werden wir nicht annehmen dürfen, wenn auch manches echte volkstümliche Talent unter diesen Musikern verborgen war. Daß sie übrigens selbst ganz unbegabte Musiker nicht in ihrer Mitte duldeten, dafür ist ein Ereignis, das ins Jahr 1724 fällt, der beste Beweis. Die Brüder Franz und Caspar Albert, Joseph und Georg Weissenegger, sodann Corbinian Prugger und Hans Georg Imbler hatten eigenmächtig ihre Kompagnien verlassen und eine neue errichtet, unbekümmert um Recht und Zunftssatzung. Und als sie darauf vor den Rat und Zunftsmeister citiert wurden, erklärten sie offen, sie wollten lieber einen andern Erwerb ergreifen, als mit so „vnmusicalischen" Leuten in eine Kompagnie gesperrt sein. Später müssen allerdings ihre musikalischen Leistungen alle auf ein höheres Niveau gerückt sein. Wurden sie doch 1761 gegen eine besondere Entschädigung zu den kurfürstlichen Bällen im Kaisersaale der Residenz verwendet.[2]) Auch zu den Opern wurden sie, wenn das kurfürstliche Hof-Musikpersonal zu schwach war, mit herangezogen. So spielten sie z. B. nachweislich in den Aufführungen von Bernasconis Artaserse (am 10., 17., 24., 31. Januar und 15. Februar 1763) mit.[3])

Interessant ist ein Urteil Mozarts über sie; er schreibt am 3. Oktober 1777 von München aus an seinen Vater:[4]) „Beyläufig um halb 10 Uhr kam eine kleine Musique von 5 Personen, 2 Clarinetten, Corno und

---

[1]) Stadtarchiv München, Akt: Gewerbeverfassung, Spielleute u. s. w.

[2]) Unter den Rechnungen über die zur Vermählungsfeier des römischen Königs Joseph mit Josepha Antonia 1765 aufgeführte Oper Semiramis befindet sich auch die Summe von 22 fl. für die Musik, die am 22. Februar auf dem Kaisersaal spielte und unbesoldet ist. Auch damit werden wahrscheinlich die Stadtmusikanten gemeint sein. Kreisarchiv Landshut, fasc. 462 Nr. 97.

[3]) Kgl. Kreisarchiv Landshut, fasc. 339 Nr. 95.

[4]) O. Jahn, Mozart, I, 585.

1 Fagotto. Hr. Albert,[1]) dessen Namenstag morgen ist, ließ mir und ihm zu Ehren diese Musique machen. Sie spielten gar nicht übel zusammen; es waren die nämlichen, die bei Albert im Saal aufwarten. Man kennt aber ganz gut, daß sie von Fiala[2]) abgerichtet sind; sie bliesen Stücke von ihm."

Die äußeren Schicksale der Stadtmusikanten im Laufe des Jahrhunderts bieten ein unerfreuliches Bild. Keine andere Zunft hatte in ihrer Mitte so viel Zank und Streit, keine war so notdürftig trotz aller Zunftssatzungen zusammengefügt. Der dem mittelalterlichen Zunftsprinzip zu Grunde liegende Gedanke war von ihnen nie in voller Schärfe erfaßt und durchgeführt. So konnten sich allmählich Mißbräuche einschleichen, die den festen Zusammenhang gänzlich lockerten. Trotz der Zunftsgesetze waren Leute unter ihnen, die kein Bürgerrecht besaßen, die ungeahndet ihre Stelle verließen, die fremde Spielleute in ihre Kompagnie hineinschmuggelten u. s. w. Als endlich die Verwirrung zu groß wurde und sie von den zahlreichen nicht zur Zunft gehörigen, namentlich außerhalb der Stadt wohnenden Musikanten ausgebeutet wurde, baten die Zunftmeister selbst den Rat um hilfreiches Eingreifen. Am 26. Januar 1759 erfolgte eine Ratsresolution,[3]) die einige Festigkeit wieder herstellte.

Noch mehr jedoch als um diese im Innern der Zunft entstehenden Differenzen hatte sich der Rat um die Beschwerden zu kümmern, die fast unaufhörlich die Stadtmusikanten gegen unrechtmäßige Gewerbsbeeinträchtigung einreichten.

Spielten irgendwo zwei, drei zum Tanze auf, so witterten die Stadtmusikanten sofort eine Schädigung in ihrem Recht und ihrer Einnahme. Ihr Privileg galt natürlich nur innerhalb der Stadt, das lag in der Einrichtung der Zunft, deren Rechte da aufhörten, wo der unmittelbare Schutz der Gemeinde aufhörte.

---

[1]) Franz Albert, Bruder des Stadtmusikanten, eine in seiner Zeit bekannte Persönlichkeit Münchens. Er war Weingastgeber zum schwarzen Adler in der Kaufingergasse; Fremde suchten mit Vorliebe den Gasthof des „gelehrten Wirthes" auf. Rührend sorgte er für den jungen Mozart, arrangierte Konzerte, ließ Mozart zu Ehren öfter eine kleine Nachtmusik aufführen. Als Bürger zeichnete er sich durch reiche Mildthätigkeit aus und gründete zusammen mit dem geistlichen Rate Kollmann i. J. 1779 die mildthätige Gesellschaft zur Unterstützung verschämter Armen. Vgl. Westenrieders Bayer. Beyträge, April 1779, S. 385.

[2]) Joseph Fiala, vortrefflicher Hoboist, der 1776 München verließ und in die Salzburger Kapelle eintrat.

[3]) Stadtarchiv München, Ratsprotokoll 1759, I. Sitzg. v. 26. I. 1759.

Diese Thatsache machten sich die uneingezunfteten Musikanten, meist ziemliches Gesindel, zu Nutze. Bettler und Vaganten, gegen die in der ersten Hälfte des Jahrhunderts eine Verordnung nach der andern erlassen wurde, hielten sich in den vor den Thoren gelegenen Orten, dem Lechel, dem Anger, der Au und weiterhin in Haidhausen und andern Orten auf. Aus ihrer Mitte ging mancher hervor, der bei dieser oder jener Gelegenheit in München mit irgend einer erbärmlichen Musik bettelnd herumzog, von einem Wirtshaus zum andern pilgernd. Die schlimmsten „Stimpler" — dieser Ausdruck kehrt in den Beschwerden der Stadtmusikanten häufig wieder — saßen in der Au. Der Rat bemühte sich, die Zunft zu schützen. Auch ein kurfürstliches Dekret erschien zu ihren Gunsten, „wie zumahlen Wür keineswegs ferners gestatten wollen, daß die Supplicanten, welche ihre Burgerl: vnd zunfftmeßige onera iederzeit zu tragen haben, Von den Vnuerburgerten, vnd frembde spilleuth mit auffspillen in zukonfft beeinträchtiget vnd an der nahrung gehemmt werden sollen".[1])

Ein Verzeichnis, das die Zunft dem Rate einreichte, wies über hundert unrechtmäßige Musikanten auf, eine Zahl, die auf die soziale Lage des Volkes ein erschreckendes Licht wirft, denn diese hundert waren schließlich weiter nichts als Bettler und Vaganten. Am 16. Januar 1756 entschloß sich darum der Rat, man solle fortan denjenigen, „welche deß auffspillens nicht befuegt sind, das Spiel durch die Miliz oder ambtleuth weckh nemmen lassen".[2]) Und doch wurde hiermit auf die Dauer nichts erreicht. Unter den Zünftigen fanden sich stets Leute, die mit einigen begabten Uneingezunfteten gemeinschaftliche Sache machten.

Die Geschichte der Stadtmusikanten ist ein unaufhörlicher Kampf um das liebe tägliche Brot, ein Kampf, bei dem ihre eigene Uneinigkeit neben der starken Konkurrenz der heftigste Gegner war. Aber es finden sich auch genug Gründe, die trotzdem ihre Ärmlichkeit begreiflich machen. München war damals eine Stadt von etwa 30000 Einwohnern. Und für diese Zahl waren sechs Kompagnien zum Auffspielen an Festtagen u. s. w. bestimmt! Wenn man dann bedenkt, daß daneben für die Offiziere die Hoboisten der Regimenter, für alle Hoffestlichkeiten die besoldeten Hofmusiker zur Verfügung standen, daß bei allen Trauerfällen des Fürstenhauses, jährlich in der Fastenzeit jede öffentliche Musik

---

[1]) Dekret dd. 13. XII. 1755.

[2]) Stadtarchiv München, Ratsprotokoll, 1756, I, Sitzung vom 16. Januar.

untersagt war, ferner, daß die Stadtmusikanten ihre Zunftsabgaben zu zahlen, Zettel vom Spielgrafenamt zu lösen hatten und dabei kein anderes Gewerbe treiben durften, so wird man sich ungefähr ein Bild von dem Elend machen können. Alle Erleichterungen, die ihnen allmählich der Rat durch Schenkung von Holz, Befreiung von der Spielzettelgebühr u. a. gewährte, vermochten diese traurige Lage kaum zu bessern.

Länger als hundert Jahre lag diesen ärmlichen Gesellen die Pflege des Passionsspiels, des Dramas vom Leiden und Sterben Jesu Christi, am Herzen! Ihre traurige Lage darf man bei der Geschichte ihres Passionsspieles nie außer acht lassen. Sie pflegen es, weil es ihnen eine einträgliche Quelle des Erwerbs ist, aber daneben geht doch ganz leise etwas in ihre Seelen hinüber, das schöner und lauterer ist, sie wachsen mit ihrem Spiele, und wollen es schließlich nicht aus den Händen geben, als man sie rohe Gesellen schilt, die das Geheimnis der Religion durch ihr Spiel profanieren!

Völliges Dunkel liegt über der Entstehungszeit ihres Passionsspieles. Aus einer Hofrechnung vom Jahre 1589, die den Eintrag hat „item den Spielleuthen, so der iungen Herrschafft den Passion gespiellt, 6 fl.“,[1]) geht nicht hervor, daß dieses Spiel von den Stadtmusikanten aufgeführt wurde. Ganz abgesehen davon, daß wir von dem Ursprunge der Stadtmusikanten nicht unterrichtet sind, ist es nicht angängig, den Ausdruck Spielleute in jener Zeit für Stadtmusikanten zu deuten. Mit dem Wort Spielleute werden im 16. Jahrhundert sowohl Musiker als Komödianten bezeichnet, desgleichen die bunte Schar von Seiltänzern, Luftspringern u. dergl., die alle durch ihr Spiel das Volk ergötzten.[2]) Mit jenen „Spielleuten“ werden Wanderkomödianten gemeint sein. — Wir gehen nicht fehl, wenn wir, auf jene beiden oben schon[3]) angezogenen Gesuche aus den Jahren 1743 und 1753 uns stützend, etwa das Jahr 1650 als Entstehungszeit des Spieles der Stadtmusikanten annehmen. Schon vorher mögen ihre Vorgänger das Spiel aufgeführt haben, von diesem Jahrzehnt an rechneten jedoch sie selbst die Aufführungsgewohnheit. Es wird sich damit ähnlich verhalten wie mit der Sitte der Ober-

---

[1]) Westenrieder, Beyträge, III, 91.

[2]) Vgl. zum Beleg die von Trautmann (Jahrbuch, III, 372) veröffentlichten Einträge in die Nördlinger Ratsprotokolle von 1550 bis 1600; auch die bei Sankt Martha agierenden Meistersinger von Nürnberg werden bald Komödianten, bald Spielleute genannt. Ebenda, S. 265.

[3]) S. 40.

ammergauer; bei ihnen führte „das Gelübde vom Jahre 1633 nicht einen neuen, früher in der Gemeinde unbekannten Gebrauch ein, sondern wollte vielmehr einen uralten, damals aber hier wie anderwärts im Erlöschen begriffenen Gebrauch durch das Versprechen regelmäßiger Übung für alle Zeiten festhalten".[1])

Die verschiedensten Ursachen mögen die Stadtmusikanten zur Pflege des Passionsspiels veranlaßt haben. An eine Erwerbsquelle jedoch dachten sie zunächst sicherlich nicht; dieser Gedanke ergab sich erst im Laufe des 18. Jahrhunderts und wurde dann von ihnen weidlich ausgenutzt. Wie oft in der ersten Zeit die Aufführungen stattfanden, ist nicht zu entscheiden: später führten sie die Passion fast jährlich auf und nahmen geistliche Vorspiele hinzu.

Es war eine theaterfreudige Zeit, in die wir den Beginn der Passionsaufführungen durch die Stadtmusikanten zu setzen haben. Das religiöse Empfinden des katholischen Volkes wurde geflissentlich durch prächtiges Gepränge und üppige Schaustellungen gesteigert. Die Münchener Fronleichnamsprozessionen waren seit den Tagen Wilhelms V. (1579—1598) mit aller feierlichen überladenen Pracht ausgestattet. Auf jedem Gebiete der Kunst suchte der zum Mystisch-Verklärenden hinneigende Katholizismus Ausdruck und Offenbarung. Welch schwere Feierlichkeit lag in den Spielen der Jesuiten, in welch glänzendes rauschendes Gewand hüllten sie nüchterne Wahrheiten. Daß ihre Spiele auf das Volk wirkten, auf ein Volk, in dem von jeher Theaterblut steckte, ist leicht zu begreifen. Mit der Lust der Nachahmung verband sich das naive Bewußtsein, ein frommes Werk zu thun. Das darf bei allem Unwert der Darstellung nicht vergessen werden, das blieb auch dann noch, als sie selbst recht unwürdige Possen in das Passionsspiel hineintrugen. Hierhin mußte es übrigens kommen, denn sonst wären es nicht Leute aus dem Volke gewesen, die die Passion spielten. Sank sogar das Kunstdrama der Jesuiten zu mancher recht gewagten Szene herab, um wie viel mehr mußte der derbe Volkssinn bei aller innerlichen Scheu vor dem heiligen Stoffe zum Durchbruch kommen! Es ist thöricht, hierüber zu zetern! War selbst eine witzige Zote, die sich in dieses ernste Drama hineinschlich, nicht eher ein freudiger Beweis, daß das Volk nicht ganz saft- und kraftlos geworden war? Mit

[1]) Jos. Al. Daisenberger, Erster Bericht über das Passionsspiel in Oberammergau im Jahre 1850. Abgedr. in Deutingers Beyträgen zur Geschichte des Erzbisthums München und Freising. II. Bd. (1851), S. 457 ff.

ästhetischem und moralischem Maßstab durfte und darf hier nicht gemessen werden. Das Volk weinte und war ergriffen, bekreuzigte sich fromm bei Christi Kreuzestod, für das Volk war es eine derbe Freude, wenn Judas Ischariot sich an einem Baum erhing und „unter erbaulichen Sprüchelchen aus der Schenke und unter lustigen Schwänken sein Leben endigte“.[1])

Trotzdem mußte der geistliche Rat hierin eine unwürdige Entheiligung des Stoffes erblicken und die Übelstände auf jede Weise zu beseitigen suchen, zumal die schauspielerische Thätigkeit der Musikanten auch sonst über das ihnen vom Rat zugebilligte Maß geschritten war.

Zerwürfnisse innerhalb der eigenen Zunft und Streitigkeiten mit Berufsschauspielern hingen damit zusammen. Solange die Stadtmusikanten ihrem Privileg entsprechend nur das Passionsspiel aufführten, wurden sie von den gerade anwesenden Wandertruppen nicht beachtet. Diese hatten ja doch ihr eigenes Spielverzeichnis, mit dem sie ihre Zuschauer anlocken konnten. Anders mit den Stadtmusikanten selbst. Sie sahen jeden Berufskomödianten als Feind an, der durch seine Vorstellungen das Volk, das ohnehin nicht allzu oft den Theatergenuß sich gönnen konnte, anlockte. Sie mußten entweder danach streben, in der Darstellung sich dem Grade der Vollendung eines Berufskomödianten zu nähern oder ihren Spielplan vorsichtig zu erweitern. Beides thaten sie. Es war nur eine Frage der Zeit gewesen, daß aus ihrem Kreise einer völlig heraustrat, das Bürgerlich-Dilettantenhafte abstreifte und zum Berufsschauspieler wurde. War doch schon mancher Zug, den die Berufsschauspieler aufwiesen, auch bei ihnen zu spüren, mußten sie doch selbst den Wanderkomödianten das absehen und zu ihrem Eigentum machen, was dem Volke gefiel. Die größte Zahl der Stadtmusikanten freilich blieb in dem ausgeprägten Stil des unbeholfenen volkstümlichen Spieles weiter stecken.

Es durfte und konnte sowohl nach den Zunftssatzungen als angesichts der mangelnden geistigen Fähigkeiten und wirklich schauspielerischen Veranlagung nur ein Ausnahmefall bleiben, wenn aus der Zunft einer sich loslöste und eine eigene Truppe gründete. Diesen Fall haben wir in dem Wandertruppenprinzipal Stephan Mayr. Schon Trautmann glaubte zu der Annahme berechtigt zu sein, daß hier ein bürgerlicher Dilettant sich allmählich zum Berufsschauspieler herausgearbeitet

---

[1]) Der Zuschauer in Baiern, 1780, XIII. Stück vom Jenner, Nr. 3.

habe.[1]) Daß diese Vermutung richtig ist, hoffe ich mit den folgenden archivalischen Belegen beweisen zu können. Und damit ist dann als Resultat die wertvolle Thatsache gegeben, daß in München selbst zu einer, wie oben geschildert, recht traurigen Zeit die Versuche, Höheres anzustreben, auch aus dem Volke heraus Unterstützung auf dem Gebiete theatralischen Lebens fanden.

Zum ersten Male begegnet uns der Name Stephan Mayrs im Jahre 1716. Dem Gebrauch entsprechend reichte auch in diesem Jahre der bürgerliche Stadtgeiger Caspar Albert für sich und seine Konsorten das übliche Gesuch um Aufführungserlaubnis beim Rate ein. Diesem Gesuche legte er eine „Specification der ienigen Persohnen, welche zu haltung des Passions Jesu Christi gebraucht werden",[2]) bei. Sie lautet folgendermaßen:

1. Johann Doll Statt Tampour
2. Franz Wissenreider burger
3. Franz Sittenhoffer burger vnd Statt Tampour
4. Stephan Mayr burgers Sohn
5. Caspar Albrecht (sic) burger vnd Statt geiger
6. Hieronimus Staindl burger vnd Statt geiger, auch Tampour
7. Michael Höringer, burger gewester tuechmacher vnd Statt Tampour
8. Christoph Höringer, burger vnd anstreicher
9. Maria Anna Gleissenpöckhin
bereits sich in die 10 Jahr bei Herrn Statt Leutenandt aufhaltet.

Außer dem Namen Stephan Mayrs ersehen wir aus diesem Verzeichnis, daß die Frauenrollen — in diesem Falle wohl nur die Marias — von Frauen dargestellt wurden. Was Franz Wissenreider und Stephan Mayr für ein Gewerbe trieben, vermag ich bis jetzt nicht zu sagen. Später fanden sich unter den Mitspielenden stets mehr Nichtmusikanten als Zünftige, eine Erscheinung, die der oben geschilderten Lockerung des alten Gebrauches entspricht und das sicherste Zeichen für den Verfall ausmacht.[3])

---

[1]) Trautmann, Jahrbuch f. M. G., III, 355.

[2]) Stadtarchiv München, Akt: Gewerbeverfassung, Stadtgeiger.

[3]) Das Stadtarchiv München bewahrt in dem Akt: „Gemeinde-Eigenthum, Das alte Rathaus, Der große Rathaussaal" ein zweites, undatiertes, aber ins Jahr 1761 fallendes Verzeichnis der bürgerlichen Schauspieler auf. Der Führer ist noch ein Stadtmusikant, sonst aber finden sich bereits die seltsamsten Elemente;

Hier erscheint Stephan Mayr noch vollkommen als bürgerlicher Dilettant, aber schon vier Jahre später als Anführer einer eigenen Schar! Da bittet er für sich und seine Konsorten um Aufführungslicenz, und 1721 gar erhält er ein kurfürstliches Privileg für München. Nun mußten zum ersten Male Bürgerschauspieler und Berufsschauspieler hart aneinander geraten. Es scheint, daß Stephan Mayr zunächst andere weltliche Schauspiele aufführte, und bei Passionsaufführungen mit den hierzu privilegierten Stadtmusikanten sich verständigte. Er wagte sich darauf weiter hinaus,[1]) um mit neuen Erfahrungen heimzukehren. Daß ihm dann die Stadtmusikanten immer elender erscheinen mußten und er sich vollends über sie hinwegsetzte, mit dem Recht des Stärkeren, ist leicht einzusehen. Die Stadtmusikanten sahen es mit Schrecken; endlich reichten sie ihre Beschwerde beim Rat ein (im Januar 1731), als Mayr gerade von Nördlingen zurückgekehrt war. „Hieronimus Stainl,[2]) et 11 Cons: sammentliche Statt Musicanten Vnd Burgl: Tampours welche all Jährlich die Passions Tragœdj gespillet haben", traten gegen ihn auf; ohne jeden Eingriff von seiten der Berufskomödianten hätten sie stets in der Advents- und Fastenzeit ihre heiligen Stücke aufgeführt, „nunn aber will der Stephan Mayr et Compag^e Welcher Ehbeuor bey Vns Vnd Vnseren Eltern Von Jugent an sich einbefundten: auch mit agieret, wodurch Er sich aniezto aber also capax gemacht, das Er sich für einen Principaln der Teutschen Agenten herfür thuet, Vnd eine selbst Eigne Compag^e auffiehret, welche dem Vernemmen nach dise Heyl: Fastenzeit nit allein in den Passion zu Agiren: sondern an statt dessn andere geistl: Historien oder geschichten vor-

die „Specification derer vnsrigen acteurs", die Franz Albert, „Bürgerl. Statt Music." einreicht, lautet:

Franz Albert
Laurentius Mayr, Kürchen Musicus
Johann König Instructor
Narciss, Paröckhenmachers Sohn von hier
Cajetan Schueller, Sprachmeisters Sohn von hier
Antonj Kager, Student
Barth, hollendischer Kunst Meister
Illein, Comicus
Klein
Maria Anna Albertin von hier
eine frembde comœdiantin

[1]) Trautmann, a. a. O. S. 354.

[2]) s. oben S. 49 das Verzeichnis von 1716.

stöllen: Vnd Vnß alle dauon aufschliessen, Vnd keinen von Vns zuekommen lassen will, so wider alle billichkeit were, in erwegung dise Teutsche Agenten keiner weder mit Burgerrecht noch beysiz berechtiget, auch ain ganzes Jahr hindurch in auswendtigen Landtereyen herumbziehen: Vnd einem Hochlobl: Stadt Magistrat Keinen Heller Werths nuzen".[1]) Stephan Mayr wurde daraufhin vor den Rat berufen und erklärte, künftig kein Passionsspiel mehr aufzuführen — also eine Anerkennung des zünftigen Privilegs —, auf andere geistliche Historien wollte er jedoch nicht verzichten — der Wortlaut seiner kurfürstlichen Vollmacht gab ihm dazu volles Recht —; die Stadtmusikanten erklärten sich mit diesem letzten Punkte nicht einverstanden, obwohl Stephan Mayr, um ihnen nicht zu hart zuzusetzen, in diesem Jahre nur bis Lätare spielen wollte. Die weiteren Verhandlungen haben sich nicht erhalten. Stephan Mayr trat größere Wanderungen an — 1733 ist er in Brünn[2]) u. s. w. —, kehrte aber nach jeder Fahrt wieder in die Vaterstadt heim, wo er später noch einmal mit den Stadtmusikanten in Konflikt geriet. Gefährlicher war für ihn zunächst ein Zusammenstoß mit einem andern Wanderprinzipal, Franz Gerwald von Wallerotti. Im Winter 1737 traf er diesen bereits in München, mit einer Spielerlaubnis versehen, an. Er selbst war im Besitze seines alten Privilegs vom Jahre 1721, so daß einer mit demselben Rechte dem andern gegenüberstand. Auf den Wunsch des Kurfürsten kam zunächst ein Vergleich zustande. Beide Truppen spielten gemeinschaftlich auf einer Bühne (wahrscheinlich beim Faberbräu), die Einnahmen wurden geteilt. Schließlich kam es doch zum Zwist; Wallerotti glaubte sich übervorteilt und reichte eine Bittschrift an den Kurfürsten ein. „Weillen ich auf meiner Vnterhabenter Zahlreich: vnd Virtuoser Compag^e", schrieb er, „Vier- und fünffach grössere Unkösten machen mues, dan der Mayr auf die seinign, dessen vnangesehen aber den erhollenten Gwinn, mit Ihme Mayer, zu gleichen Thaillen zu repartieren habe, [habe] ich biß anhero nichts profitieren, noch die gemacht grosse Raiß- vnd andere Vnköften anwiderumb erhollen können, sondern befündte mich noch zu dato in schaden von Mehrer 100 fl."[3])

[1]) Stadtarchiv München, Akt: Gewerbeverfassung, Stadtmusikanten 2c.

[2]) Chr. d'Elwert, Geschichte des Theaters in Mähren und Oestr.-Schlesien Brünn, 1852, S. 54.

[3]) Kgl. Kreisarchiv München, Akt: Das dem churf. Hofffourier Franz, Gewald von Wallerotty ertheilte Privilegium, deutsche theatralische Stücke . . aufführen zu dörfen, de 1737—1765.

Wallerottis Bitte lief nun darauf hinaus, ihm allein noch während der Gebnacht-(Dreikönigs-)Dult Spielerlaubnis zu erteilen, was ihm jedoch verweigert wurde; sein Rivale zog es vor, ohne weiteres das Feld zu räumen und München zu verlassen. Nach mancherlei Wanderzügen stellte er sich 1743 in Frankfurt zu den Krönungsfeierlichkeiten ein und wußte von den vielen Gnadenerweisungen der kaiserlichen Majestät sich die zu erhaschen, daß neben ihm niemand in München zu spielen habe. Mit dieser neuen Versicherung eilte er nach München; sein erstes war, überall Zettel anheften zu lassen und sich als einzig privilegierten Schauspieler bekannt zu machen.[1]) Auch auf das Passionsspiel, das im Volke sehr beliebt und infolgedessen eine willkommene Einnahmequelle war, richtete er sein Augenmerk. Da traten die Stadtmusikanten in seltener Einigkeit wider ihn auf und beriefen sich auf ihre alten Privilegien, so daß nicht nur der Rat, der sie stets schützte, sondern auch das kaiserliche Hofoberrichteramt die Berechtigung ihrer Klage einsah und dem Wanderprinzipal die Aufführung des Passionsspieles untersagte.[2])

Von Berufsschauspielern wurde die Zunft in ihrem Privileg der Passionsaufführung fortan nicht mehr gestört. Es traten sogar Ereignisse ein, die ein neues Aufblühen dieses alten städtischen Brauches zu verheißen schienen.

Seit dem ersten Viertel des Jahrhunderts hatte die Zunft — es ist mir unbekannt, aus welchem Grunde — nicht mehr im Rathaussaale ihre Passion gespielt. Damals war das Rathaus der vornehmste und auch von allen Vertretern der theatralischen Kunst gern bezogene Aufführungsraum gewesen. Nach den Passionsspielern agierten dort Wanderkomödianten, und auch Luftspringer und Seiltänzer produzierten sich in ihm in Gegenwart des Hofes.[3]) Allmählich aber kam er für diese Zwecke ganz außer Gebrauch; er diente zu Lotterien, Festen u. dergl., worüber sich ein eigenes Kapitel interessanter Kulturgeschichte schreiben ließe.

Die Musikanten führten dann ihr Spiel teils in Bräuhäusern, teils in dürftig errichteter Bretterbude auf dem Anger auf. Im

[1]) Im Januar 1744 wird ihm eine Tochter geboren. Das Taufbuch der St. Peterspfarrei (Liber baptismalis 1742—1747, S. 101) nennt ihn: „Stephanus Mayr, Kayßerl: Teutscher Comoediant."

[2]) Kgl. Kreisarchiv München, Magistratsprotokoll-Auszug, H. R. fasc. 461, Die geistl. Schauspiele u. s. w.

[3]) Max Joseph von Vacchiery, Bürgermeister, berichtet in seinem Tagebuche (Hof- und Staatsbibl. Cod. germ. 1945) öfter, daß er „ins Räthhaus zum Saill-Tanz", zu den „Saill-Tanzern" gegangen sei. Sonntag, den 29. Jan. 1713 sieht „Ihro Drlt. dem Saill-Tanzen zu", u. s. w.

Jahre 1758 endlich überließ ihnen der Rat einen Holzbau, der wenigstens etwas einem stehenden Theater ähnlich sah. Es war der sogenannte Salzstadl auf dem Anger, eine „Hitt, welche vor wenigen Jahren zu nechst von dem [Frauen-]Closter, vnd der Kürchen gegen den Prandtwein Prenner hinyber, anfangs zur asservirung des Salzes erpauet: so dan zur Verwahrung der Wägen, Pröder, vnd derley Fahrnussen gebraucht worden".[1]) Kaum verlautete dieser Entschluß des Rates, als sich die Äbtissin des Frauenklosters mit einer Beschwerde nach der andern gegen diese Neuerung verwahrte. Schon 1736 hatte sie über die lärmende Nachbarschaft der Dultkomödianten geklagt; alle neuen Klagen waren jedoch vergeblich. Nun galt es, vom Kurfürsten persönlich ein Verbot der Ratsverfügung zu erlangen. Es entspann sich ein langer, mit jedem Jahre neu ausbrechender Streit, der uns weiter unten noch kurz beschäftigen wird. Hier genügt der Hinweis, daß die Zunft mit allem Nachdruck und erfolgreich vom Rate unterstützt wurde, so daß die Äbtissin allein mit ihrer Ansicht stand, „es werde ia endlich ganz München doch so groß und wohlgebauet seyn, daß man für einzige 14 biß 16 Pafsions Vorstehlungen oder andere derley exhibitiones... anderwerths als eben zu nechst an dem Closter noch einen convenabeln Plaz fündten können".[2])

Wenn auch unter dem Kreuzfeuer von Beschwerde- und Verteidigungsschriften, spielten die Musikanten bis 1760 ihre Passion gegen eine jährliche Abgabe von 35 Gulden in dem Salzstadel auf dem Anger. Da wurde dieser abgerissen. Die Zunft geriet in neue Not. Der einzige verwendbare Saal beim Faberbräu war von dem Wanderkomödianten Franz Gerwald von Wallerotti mit Beschlag belegt. Franz Albert, der geschickte Leiter der Passionsaufführungen, flehte um den Beistand des Rates. Überall sorge die Obrigkeit dafür, daß die Passionsspieler mit ihrem frommen Beginnen ein Fortkommen fänden, „wie dann heur in Amergau dises so lobl: alß christliche werckh mit sehr grossen vncösten bey einem zuelauff von mehr dann 14000 Menschen hat miessen aufgeüehrt werden".[3]) Die Zunft war bereit, ein eigenes Gebäude zu errichten oder in einem von der Stadt für alle Wandertruppen zu er-

[1]) Schreiben dd. 2. Nov. 1758. Kreisarchiv München, G. R. fasc. 1288 Nr. 11.

[2]) Schreiben dd. 9. Nov. 1758. Ebenda. — Vgl. das Gemälde im 42. Saal des Bayerischen Nationalmuseums (Führer durch dasselbe S. 92).

[3]) Kgl. Kreisarchiv München, Schreiben dd. 29. Okt. 1760. G. R. fasc. 1288, Nr. 11.

richtenden gegen jährliche Abgabe zu spielen. Da erfolgte im Januar 1761 auf Antrag der Stadtkammer der Bescheid, daß „die Supplicierende Musici deren heil: Passions Tragœdj auf den grossen Rhathhaussaal exhibieren mögen“![1])

Auf die vom Rate gestellten Bedingungen ging die Zunft willig ein; sie hatte „vor allem 100 fl. zur erbauung des theatri zu erlegen, und die schuldigkeiten jedesmahlen richtig abzuführen, nit weniger die auf die bestelte feurbschauer erlauffende Vncösten von selbsten zu bestreitten“.[2]) Das Theater wurde im Rathaussaale errichtet, im Frühjahr 1761 dort die Passio domini gespielt. Da war es wieder der unselige Zwist im Innern der Zunft, der eine gedeihliche Pflege naiver volkstümlicher Kunst nicht aufkommen ließ. Schon nach zwei Jahren brach er aus. Franz Albert, einer Stadtmusikantenfamilie angehörig, die durch mehrere Generationen sich eifrig dem Passionsspiel gewidmet und der Zunft mehrere Führer gegeben hatte, suchte im Jahre 1763 sich ein privilegium exclusivum für geistliche und weltliche Spiele zu verschaffen. Schon in diesem Schritt, den er nicht für die Zunft unternahm, lag ein selbstsüchtiger Grund. Das erste Mal wurde ihm seine Bitte abgeschlagen. Als er dann aber 1765 mit dem gleichen Wunsch hervortrat und Erfolg hatte, da zeigte sich, welche eigenmächtigen Gründe ihn bewogen hatten. Auf kurfürstliche Entschließung hin und in der Annahme, daß die Spielkonzession nicht seiner Person, sondern der gesamten Zunft gelte, hatte man sie erteilt. Albert aber zog nun zum Faberbräu. Mit zwei Kameraden hatte er sich „trotz aller favorabl gemachten offerten“ von der Zunft getrennt, sich zu einem Prinzipal aufgeworfen und eine „von der Au, Lechel und anderwerts her zusammengerotten Banda“[3]) geworben. Während er mit ihr beim Faberbräu spielte, führte die Zunft unter der Leitung des Stadtkämmerers von Zech die Passion im Rathaus auf. Kurfürst und Magistrat suchten diesen unlauteren Wettbewerb zu beseitigen. Es begann zwischen Albert und der vom Rate unterstützten Zunft ein langer Rechtsstreit, dessen Einzel-

[1]) Stadtarchiv München, Ratsprotokoll, 1760, II, Sitzung v. 1. Dezember, 1761, I, Sitzung v. 2. u. 12. Jenner.

[2]) Stadtarchiv München, Ratsprotokoll 1761, I, Sitzung v. 12. I.

[3]) Kgl. Kreisarchiv, München, aus einer Eingabe der Zunft, auf die am 14. III. 1766 eine Resolution des Bürgermeisters und der Räte erfolgte. Akt, Die geistl. Schauspiele u. s. w. — Dieses ist sicherlich jene zusammengewürfelte Truppe, deren Mitgliederverzeichnis in der Anmerkung zu S. 49 abgedruckt ist.

heiten hier zu verfolgen unnötig ist; eine große Rolle spielten dabei Garderobe und Dekorationen; Albert behauptete sie aus eigenen Mitteln angeschafft zu haben, die Zünftigen dagegen wiesen nach, daß sie „von denen durch Unseren Rath-Diener erhobenen Einlag-Geldern auf sammentlicher Musicanten Unköften bestritten worden". Am 21. Januar 1767 kam endlich ein Vergleich zustande.[1]) Die Zunft erhielt alle „Theatralkleyder und derley decorationes" ausgeliefert, den „beede alt erlebt Albertischen Musikantenscheleuten" wurden dagegen als Schmerzensgeld alljährlich in der Fastenzeit 50 fl. „zu einer ergezlichkeit" verabreicht. Franz Albert starb bald darauf am 1. August 1768.[2])

Sein Bruder Caspar Albert[3]) übernahm darauf zusammen mit dem Musikus Paul Kogler die Leitung. Sie waren in den letzten Jahren des Zwistes stets bedacht gewesen, die alten Zunftgewohnheiten aufrecht zu halten. An Unterstützung hatte es nicht gefehlt. Der Kurfürst räumte ihnen das Recht ein (1765), jeden Sonntag und Feiertag, dazu einmal in der Woche auf dem Rathaus zu spielen. Nur dann sollten sie hiervon keinen Gebrauch machen können, wenn vom Hofe französische Komödie anbefohlen wurde. Allein die geschilderten Vorgänge machten alle Zugeständnisse wertlos. Die dürftigen Dekorationen wurden wieder im Komödienstadel auf dem Anger aufgestellt. Immer näher rückte der Verfall. Noch einmal tauchte der Gedanke an ein eigenes Komödienhaus auf; der Rat zeigte sich nicht abgeneigt, ein solches „an einem bequemen ort errichten zu lassen, gleichwie man denen Verburgerten Statt Musicanten auch ansonst gehrn geholfen sehete". Bauverständige und Commissarii wurden ernannt, hin und her überlegt, bis man schließlich (am 19. September 1768) es „für unthunlich erachtete, den vorgeschlagenen Stadthauf Kasten zu ein Comœdj Haus und Theatrum zu applicieren".[4]) Einen neuen Vorschlag der Zunft versprach der Rat geneigt zu prüfen, aber nun blieb es beim Alten. Noch einmal spielten die Stadtmusikanten das göttliche Leiden und Sterben, da traf am 31. März 1770 das Generalverbot aller Passionsaufführungen ganz Baiern.

Bevor die Wirkung dieses unerwarteten schweren Schlages und das weitere Schicksal der Stadtmusikanten besprochen wird, ist es nötig,

---

[1]) Stadtarchiv München, Ratsprotokoll, 1767, I, Sitzg. v. 21. Jenner.

[2]) Totenbuch der St. Peterspfarrei, 1759—1769, S. 292.

[3]) Er starb laut Totenbuch der St. Peterspfarrei am 14. Juni 1794 64 Jahre alt.

[4]) Stadtarchiv München, Ratsprotokoll, 1768, II, Sitzg. v. 13. Juli.

etwas zurückzugreifen, um die Vorläufer jenes Verbotes kennen zu lernen, die sich in Beschwerden, Beschränkungen der Spielzeit u. s. w. bemerkbar machten.

Auf jede Weise suchten die Feinde des Passionsspieles den Musikanten zu schaden. Gelang es den Berufsschauspielern nicht, sie ohne weiteres aus dem Privileg zu verdrängen, so suchten sie die künstlerische Wertlosigkeit solcher Darstellungen zu betonen und auf diese Weise die Mißstimmung des geistlichen Rates zu nähren. Warum diese Leute die Passion spielten, schien z. B. dem Wanderprinzipal Frz. Gerwald von Wallerotti unerklärlich. In einem Schreiben an den Kurfürsten nannte er sie „unanständige Stimpler“, und warf ihnen in Künstlerstolz und schlecht verhülltem Brotneid das Wort zu: Schuster, bleib bei deinem Leisten! — vielmehr, er drückte sich gebildeter aus und schrieb: „Sutor ne ultra crepitam!“[1]) Mochten solche Worte auch so verstanden werden, wie sie im letzten Grunde gemeint waren, es blieb doch immer etwas hängen.

Viel gefährlicher aber noch war es, als vom Jahre 1758 an die Äbtissin des Frauenklosters am Anger, Maria Bonaventura de Kotolinsk, eine Beschwerde nach der andern einreichte, um das Komödienwesen überhaupt und besonders das Passionsspiel zu beseitigen.[2]) Sie führte alle möglichen Gründe ins Feld, um den in der Nähe des Klosters befindlichen Komödienstadel leer zu sehen. Sie fand es unziemlich und ohne alle schuldige Ehrerbietung, einem Kloster, darin das Heiligste verehrt würde, „ein comoedianten Hauß gleichsamb auf den Halß oder wenigist für die Thür zu sezen“. Sie fand es rücksichtslos, dort mit so viel Lärm zu spielen, ohne zu bedenken, „daß der dissohrtige P. Beichtvater und P. Prediger, welche absonderlich mit continuierlichen geistl: Verrichtungen beladen seind, nebst noch einem P. Franziskaner ihre Zellen gegen die quaestionirte Salz-Hütte hinauß, Vnd . . . . nothwendig in ihren occupationen, andachten, meditationen u. hierzu erforderlicher stielle müeßten sehr mörklich gehindert werden“. Zwischen Stadtmusikanten, die geistliche Stücke aufführten, und dem Jahrmarktstrubel der zur Dult erscheinenden Komödianten machte die Frau Äbtissin keinen Unterschied. Auch die Passionstragödien waren nach ihrer Darstellung voller Lärm und feuergefährlich; gegen jenen Vorwurf nahm

[1]) Kgl. Kreisarchiv München, Akt: Das dem ch. Hoffurier Franz G. v. Wallerotti zugestandene Privilegium u. s. w.

[2]) Kgl. Kreisarchiv München, Akt: die geistl. Schauspiele betr.

zwar der Rat seine Stadtmusikanten in Schutz und antwortete der Äbtissin (6. II. 1759), daß das Kloster in seinen Andachtsübungen nicht gestört werden könne, „zumahlen es bey den Heyl.-Passions gspillen, wie Jedermänniglich bekhant, ohne mindisten geräusch oder lauthen gelächter . . zuzugehen pflege", aber er unterließ doch nicht die Zunft darauf aufmerksam zu machen (19. II. 1759), „die Comoedien sine omni strepitu zu producieren und wegen der feuers gefahr all mögliche vorsorg zu gebrauchen". Noch manchen erfolglosen Schritt unternahm die Äbtissin in dieser Angelegenheit, erfolglos, wenn man nicht die nächsten Verbote damit in einen gewissen Zusammenhang bringen will. Der geistliche Rat nahm sich alsbald der Sache an und gab im Jahre 1762 das Gutachten ab, daß „das größte Geheimnis unserer geheiligten Religion nun einmal nicht auf die Schaubühne gehöre". Hiermit war bereits der Grund ausgesprochen, der später zum endgültigen Verbot führte. Zunächst erwirkte der geistliche Rat die Abstellung der ärgsten Mißbräuche; noch war allerdings nichts weiter für ihn erreichbar, denn der Kurfürst Max Joseph zeigte ein volles Verständnis für die in den Passionsspielen sich ausprägende, am Alten und Väterlich-Frommen hängende Sitte seines Volkes. Die Auswüchse verkannte er darum nicht und bemühte sich, sie fortzuschaffen. In einigen Diözesen des Landes waren die Spiele bereits verboten; das Ordinariat Passau z. B. stellte am 11. Januar 1763 die Vorstellungen in der Charwoche ein und untersagte die „personirten Figuren" der Prozessionen.[1]) Max Joseph gab aber auf zahlreiche dringende Bitten der Landgemeinden durch eine Kabinetsordre vom 22. März 1763 die Passionstragödien wieder an allen Orten frei, wo sie einmal früher bestanden hatten, fügte aber ausdrücklich hinzu, die Spiele so früh am Tage zu halten, daß „das Paurs- und anders zuelauffentes Volkh noch vor der Nacht widerum zu Hauß seye, folglich aller Excess und Unordnung desto leichter verhütet werden[2]) könne. In München blieb das Passionsspiel der Musikanten einstweilen noch ungestört. Als dann aber 1768 die Ordinariate Salzburg und Regensburg neue Verbote erließen, beriet auch der Münchener geistliche Rat aufs neue über ein Verbot. 1769 wurde das Zensurkollegium gegründet,

[1]) Kgl. Kreisarchiv München, Akt: das Verbot zur Abhaltung der Passions-Schauspiele respec: der Charfreitags-Prozession betr., 1762—1804. H. R. fasc. 461 Nr. 36.

[2]) Kgl. Kreisarchiv München, H. R. fasc. 461 Nr. 33.

das bei aller Milde und Gerechtigkeit, die es in den ersten Jahren walten ließ, als Anfang jener Periode bezeichnet werden muß, die in frommem, oft frömmelndem Eifer und aus einem spießbürgerlichen Moralpredigertum heraus alles Ursprüngliche und Kräftige, sowie es nur zu treiben begann, unterdrückte. Im geistlichen Rat hielt am 10. März 1770 Heinrich Braun einen ausführlichen Bericht,[1]) der als letzter Anstoß zu dem Generalverbot aller Passionsspiele in bayerischen Landen zu gelten hat. Das Verbot erfolgte am 31. März 1770 und hatte folgenden Wortlaut:[2])

Max: Jos: Chf: etc.

L: G: Nachdem Wir uns gdigst entschlossen haben, in unsern sammentl: Churlanden in Stadt- vnd Märkten sowohl, als durchgehents auch auf den Land die Passionstragœdien gänzlich abzuschaffen, und in anbetracht, daſ die gröste geheimnis unserer geheiligten Religion keineswegs auf die bühne gehört, weder in der fasten, am mindesten aber in der heil: Charwochen mehr zu gedulten, also habt ihr gleich heuer, was die Charwoch belangt auf diesen unsern ernst gemesnen, und unabänderlichen befehl nach aller strenge zu halten, und die hiefür sich deßwegen meldende Supplicanten gleich auf der Stelle abzuweisen, was die Charfreytags Processionen betrifft, so sollen Sie in Zukunft nur in einen andächtigen Umgang ohne Sprüch, herumreissungen, und dergleichen unformblichkeiten gehalten werden, worauf ihr eben hiefür aufs genaueste zu sechen habt, wie euch dann auch unverhalten bleibt, daſ die besorgung dieser, und dergleichen geistl: Pollicey-sachen von höchster Stelle unserm geistl: rath gdigst auferlegt worden, sind auch anbey mit gnaden.

Ex C: S: D. D. Ducis & Electoris etc. — München den 31ten Mertz a° 1770.

Man muß dieses Verbot von verschiedenen Seiten beurteilen.

Soviel steht fest, daß in Passionsspielen und Prozessionen, auf dem Lande noch mehr wie in der Stadt, tolle Mißbräuche sich eingestellt hatten. Naive Frömmigkeit, feierlicher Sinn hatten in äußerlichem Aufwand, in albernen Unanständigkeiten einen schlechten Ersatz gefunden. Die Prozessionen waren bunte Maskenzüge, in denen die Hanswurste umhertollten mit dem offiziellen Namen Teufel, in denen die abenteuer-

[1]) Deutinger, a. a. O. III, 405.

[2]) Stadtarchiv München, Ratsprotokoll, 1770, I.

lichsten Figuren in bunten Gewändern einherzogen, in denen Allegorien, das Erbe jesuitischer Kunst, umherwankten, alles in möglichster Plattheit und Äußerlichkeit. Wir brauchen nur Anton Buchers „Entwurf einer ländlichen Charfreitags-Prozession" zu lesen, um hinter aller erdichteten Verspottung ein wahres Bild von diesem leeren Theaterzauber zu finden.[1]) Mit den Passionstragödien und geistlichen Dramen stand es nicht anders, wenn freilich auch hier ein großer Unterschied zwischen Stadt und Land zu machen ist. Buchers Verspottung des Vorspiels zur Passionsaktion spielt ebenfalls auf dem Lande. Dort war der Weg vom Wirtshaus in die Passion noch näher, dort war von dem geistigen Aufschwung, der in München allmählich vor sich ging, nicht das geringste zu spüren. Die Stadtmusikanten haben nie auch nur Ähnliches geleistet, wie es aus Buchers humorvollen Schilderungen für das Land hervorgeht. Und doch dürfen wir auch den Stadtmusikanten noch getrost ein voll gerüttelt und geschüttelt Maß possenhafter Entstellung und derbunanständiger Entheiligung zumessen.[2]) Während aber die Passionsspiele der Landbevölkerung nur durch völlige Vernichtung von dem eingerissenen Unsinn befreit werden konnten, hätte das Spiel der Stadtmusikanten durch Abstellung der Hanswurstspäße gerettet werden können. Ob dieser Gedanke in jenem Jahrzehnt, wo die Reform der Schauspielkunst in München so erfolgreich durchgeführt wurde, nicht den Zeitgenossen gekommen ist, läßt sich nicht mehr feststellen, da in gedruckten und handschriftlichen Quellen kein Wort davon verlautet. Soviel scheint mir immerhin wahrscheinlich, daß das Spiel der Bauern nicht mit dem Spiel der Stadtmusikanten, sondern dieses mit dem Verbote jener fiel. Eine Ausnahme für die Stadtmusikanten lag weder in der Absicht des geistlichen Rates noch konnte sie der Landgemeinden wegen gemacht werden.

Noch ein anderer wichtiger Unterschied besteht. Damals war für die Dorfgemeinden die Ausübung des Passionsspieles noch keine Erwerbsquelle; die Stadtmusikanten jedoch verloren damit ein gut Teil ihres

[1]) Vgl. K. Th. Heigel, Der Humorist Anton Bucher (Aus drei Jahrhunderten, Wien, 1881, S. 134—158).

[2]) Die Zunft selbst verteidigte freilich stets die Würde und Reinheit ihrer Spiele. So bittet sie z. B. 1760 um die Aufführungslicenz „vmb so mehrers als Vnsere werkher keinesweegs profan, oder mit lustigen Persohnen angespückhte comoedien, sondern pure geistliche moral-Spüll oder der Pasion selbsten seindt" (Kgl. Kreisarchiv).

Lebensunterhaltes! Schon seit vielen Jahrzehnten hatte sie der Rat nicht zum wenigsten aus dem Grunde in ihrem alten Privileg unterstützt, weil die armen Hungerleider jeden ehrlich erworbenen Kreuzer notwendig gebrauchten.

Unmittelbar auf das Verbot erfolgte eine wahre Sturmflut von Bittschriften und Berufungen auf altes Gewohnheitsrecht aus allen Teilen Bayerns. In manchen Gemeinden scharten sich die Bauern zusammen und drohten mit Tumult, oft verdächtigten sie den Pfarrer grundlos, eine Erscheinung, die mit der Geschichte der geistlichen Spiele des altbayerischen Bauernvolkes zu behandeln wäre.

Die Stadtmusikanten reichten unter ihrem Führer Paul Kogler ein flehendes Bittgesuch um Aufhebung des strengen Verbotes ein; sie waren des besten Verdienstes beraubt und hatten um so schwerer an dem Schlag zu tragen, als sie kurz vorher erst ein Kapital von 1200 fl. zur Anschaffung neuer Kleidung und Dekorationen aufgenommen hatten. Der Kurfürst kam ihnen entgegen und erlaubte ihnen aus Gnade die Aufführung geistlicher Dramen mit Ausnahme des Passionsspiels (20. II. 1771). Diese Vergünstigung blieb ihnen bis zum Tode Max Josephs. Da erließ bald nach seinem Regierungsantritt, am 6. Februar 1778, Karl Theodor eine Kabinetsordre, die sowohl den Stadtmusikanten, als den Gemeinden Aibling, Bruck (Fürstenfeld), Kraiburg, Moosburg, Wolfratshausen und anderen die alten Passionsspiele wieder freigab.[1]) Doch nur kurze Zeit sollte die Freude der Ärmsten dauern. Zensurkollegium und geistlicher Rat glaubten ihre Pflicht thun zu müssen und erinnerten in einem umständlichen Bericht — dd. 18. März 1778 — den Kurfürsten an das ihm scheinbar unbekannte Verbot vom Frühjahr 1770. Dieses Mal wiesen sie darauf hin, daß man den argen Mißbräuchen, die in einem „so sinnlich-fanatischen" Volke die Passionsspiele aufwiesen, Einhalt thun müsse.

„Heller und rührender", so heißt es in ihrem Schreiben,[2]) „läßt sich die Offenbarung gewiß nicht vorstellen als sie in der höchst simplen und geistvollen Erzählung der Evangelisten dargestellt ist; eine Reihe Zusätze erfordert es, wenn in die einfache erzählung handlung kommen soll, wenn der einfache ton der Empfindung . . in alle die modulationen, die die tragödie hinunter rollt, verwandelt werden soll." Durch die Aufführung solcher Stücke würde das „grosse tiefe und anbetungswürdige

[1]) Deutinger, a. a. O. S. 577.

[2]) Kgl. Kreisarchiv München.

geheimniß mehr profanirt (wir möchten sagen verhunzt) als geheiligt...." „Reue in dem Sünder, aufmunterung zur Tugend in den frömern Christen muß die Geschichte des leidens Jesu hervorbringen — diß sind die quellen, welche man für Glauben, verstand und that öffnen muß, keine andre kennen wir nicht. Daß theatralisch vorgestellte bleibt Dunst, der, wenn er auch noch so aromatisch riecht, die dem praktischen Christen evangelisch reine Luft verfälscht und in derselben narkotische Wirkungen hervorbringt."

Das waren Worte, die zehn Jahre früher, als der Einfluß des Barockstils jesuitischer Kunst noch nicht gebrochen war, kaum jemand in Bayern geschrieben hätte; sie wendeten sich viel weniger gegen die Auswüchse im Passionsspiel selbst, als sie überhaupt eine theatralische Darstellung des biblischen Stoffes vermieden sehen wollten. Gedanken des Rationalismus, die dem nüchternen evangelischen Christentum des Nordens eigen waren, hatten hier Eingang gefunden. Daß die Darstellung der Leidensgeschichte, ihre possenhafte Verzerrung abgerechnet, ein wirksames Mittel sein konnte, die göttliche Macht und Liebe dem Volke zu versinnlichen, wurde hiermit geleugnet.

Der Erfolg dieses Schreibens war ein erneutes strenges Verbot aller Passionsspiele in München wie in ganz Bayern. Mit allen Beteuerungen der Auferbäulichkeit und Anständigkeit ihres Spieles vermochten die Stadt- und Dorfgemeinden nichts mehr zu erreichen, nur Oberammergau wußte sich ein Sonderrecht für seine alle zehn Jahre stattfindenden Passionsspiele zu erwirken (Januar 1780). Selbstverständlich ließ sich der bayerische Bauer durch dieses eine Verbot nicht abschrecken, wider Wissen und Willen der Regierung dann und wann die alte liebgewordene, festeingewurzelte Sitte des Passionsspieles zu wiederholen; dann erfolgten neue Verbote (so am 27. März 1792, am 20. Juli 1793), und trotzdem bedeuteten sie keine völlige Ausrottung dieser „Unsitte". Erst das scharfe Verbot der General-Landesdirektion (14. September 1801)[1]) erreichte sein Ziel.

München sah nach dem Verbot des Jahres 1770 kein Passionsspiel mehr; der Regierung und dem geistlichen Rate ließ sich in solcher Nähe kein Schnippchen schlagen. Daß in der Charwoche des Jahres 1813 auf dem Isarthortheater wieder Passionsvorstellungen gegeben wurden und zwei Jahre darauf Lorenz Lorenzoni in seiner Schauspielhütte vor

---

[1]) Churfürstl. Pfalzbair. Regierungs- u. Intell.-Blatt, 1801, Sp. 149.

dem Karlsthore Darstellungen aus dem Leben und Leiden Christi unter dem Titel eines Oratoriums gab, war freilich wieder ein neues Symptom der uralten Sitte, aber es war doch nur ein künstliches Surrogat für die volkstümliche, im Jahre 1770 jäh abgeschnittene Kunstrichtung.[1])

Mit der Aufführung von geistlichen Stücken suchten sich nun die Stadtmusikanten einigermaßen zu entschädigen. Und doch harrte ihrer auch hier dasselbe Los. Mit der Ausrottung der Passionen gab sich der geistliche Rat nicht zufrieden. Er erreichte, daß schon in einer Landesverordnung (dd. 14. XII. 1780), die die Charfreitagsprozessionen regelte, „auch die Oelbergsspiele und alle andere Theatralische Vorstellungen eines zur Religion gehörigen Stoffes"[2]) abgeschafft wurden. Die gleiche Wirkung wie bei der Abschaffung des Passionsspieles zeigte sich. 1781 mußte das Verbot erneuert werden,[3]) und trotzdem wußten die Stadtmusikanten sich mit Hilfe des Magistrates wieder die Erlaubnis zu verschaffen. Sie spielten geistliche und auch einige weltliche Komödien beim Faberbräu. 1784 nahte ihr Verhängnis. Im Dezember 1783 hatte Paul Kogler als ihr Führer das übliche Gesuch eingereicht. Der Kurfürst übermittelte es dem Grafen Seeau, dem Intendanten der Hofbühne, der sich durch den Kauf eines alten Privilegiums auch das Verfügungsrecht über die Faberbräubühne gesichert hatte.[4]) Am 29. Januar 1784 erfolgte Seeaus Antwort. Er gestattete den Musikanten, beim Faberbräu aufzutreten, gab jedoch unmaßgeblichst zu bedenken, ob sie „bei der schlechten Anlage zur Schauspielkunst, und — zu vermuten — noch schlechteren Einnahmen auf die bereits habende Schulden nicht neue grössere häuffen, und sich durch eine vermeinte Wohlthat einen Abgrund öfnen [würden], deme sie und ihre Enkeln nimmermehr entgehen werden". Auch hielt er es für eine große Gefahr, „daß sie ihre Kinder, die lauter Mädchen bei reifen Verstande, jedoch zum Dienen untauglich sind, einem so undankbaren Geschäft widmen, sie ihrer wahren Bestimmung entziehen und ihnen vor ihre Lebenstage die traurigsten Aussichten bereiten".[5]) Was Wunder, daß der Kurfürst, der ohnehin vom geistlichen Rate um Abstellung aller geistlichen Spiele

---

[1]) Die darauf bezügliche Regierungsverordnung ist abgedruckt bei Deutinger, a. a. O. S. 447.

[2]) Kgl. Kreisarchiv München, H. R. fasc. 461 Nr. 36.

[3]) Deutinger, a. a. O. S. 411.

[4]) s. darüber weiter unten

[5]) Kgl. Kreisarchiv München, H. R. fasc. 461 Nr 33.

gequält wurde, den letzten Schritt that und kurz und bündig den „burgerssöhnen in Städt- und Märkten, dann übrigem Volke auf dem Lande“ die Aufführung aller geistlichen und weltlichen Spiele untersagte, damit das Volk nicht „von der arbeith, Gebett, und andern Geschäften abgehalten, und zum müssiggehen verwöhnt werde“![1]) Nun mußte es ja in Bayern tagen! Das Volk hatte Zeit, dem Beten und der Arbeit nachzugehen! Warum nur Männer wie Westenrieder, die mit heißer Liebe ihr Volk umfaßten, noch die alten Gebräuche und Sitten so stark betonten? Warum sie auf den guten alten Stamm ein neues frisches Reis pflanzen wollten? Hier lag doch offenbar die einfachste Lösung! Und dann — wie inkonsequent verfuhr man! Den Erwachsenen und jungen Leuten nahm man das Spiel, die Pflege der „ehrbaren und gutgeheissenen Spiele der Schulkinder“ wurde ausdrücklich gestattet! Dachte man, hier an den Kindern ein gutes religiöses Werk zu thun, ohne die Neigung zum theatralischen Spiel zu erwecken?

Mit wenigen Worten ist das fernere Schicksal der Stadtmusikanten erzählt. Jahr für Jahr mehrten sich ihre Gesuche um Brennholz, einige Gulden Almosen u. dergl., ein gültiger Beweis dafür, wie ergiebig die Einnahmsquelle der Passions- und geistlichen Spiele gewesen sein muß. Immer schwerer empfanden sie die Konkurrenz der vom Hofkriegsrat unterstützten Regiments-Hoboisten. Eine kleine Aufbesserung ihrer Lage schaffte die 1792 eingesetzte „churfürstl. Beschwerde-Kommission“, die die Klagen aller Zünfte und Gewerbe entgegenzunehmen hatte. Sofern sie „ordentliche gerechtigkeiten titulo oneroso“ besaßen und sich verpflichteten, das „land nit mit auffspiellen zu besuchen“, wurde ihnen völlige Befreiung von den jährlich zu lösenden Spielzetteln eingeräumt.[2]) Wie sympathisch berührt es, daß diese einfachen Gesellen im Jahre 1794 noch einmal auf die Bühne traten, um nicht für sich, sondern für die völlig mittellosen Bewohner des im April abgebrannten Dorfes Neuhausen zu spielen![3])

Die Forderungen einer neuen Zeit vermochten schließlich die Stadtmusikanten mit ihrer alten zünftigen Einteilung nicht mehr zu erfüllen.

---

[1]) Ebenda.

[2]) Spezialbefehl dd. 4. II. 1792. Stadtarchiv München, Ratsprotoll 1792, I.

[3]) Sie spielten im Saal des Herrn Bauhof am 19., 23., 26., 30. März und 2., 6., 9. April. Graf Seeau ließ der Gemeinde eine ganze Einnahme der Zauberflöte ohne Kostenabzug zukommen. — Münchener Intelligenz-Blatt, April 1794.

Es war der einzig vernünftige Ausweg, daß durch Entschließung der Königlichen Regierung (dd. 30. April 1811) die „Wahl des einen oder andern Genossen der Stadtmusikerzunst dem freien Willen des Bestellers anheimgestellt wurde". Damit war im Prinzip die Zugehörigkeit einer geschlossenen Kompagnie zu einer bestimmten Wirtschaft aufgehoben. Die amtliche Aufhebung der Abteilung in Kompagnien erfolgte 1827, und durch ein Normativreskript des Königlichen Ministeriums des Innern[1]) wurde am 29. Dezember 1837 die Ausübung der Musik den freien Erwerbsarten zugezählt, die Besitzer alter, erkaufter Gerechtigkeiten mit Geld abgefunden, neue Konzessionen nicht mehr erteilt.[2])

Das Passionsspiel der Stadtmusikanten ist verloren gegangen. Nirgends habe ich eine Spur von ihm zu entdecken vermocht.[3]) Damit sind natürlich alle Vermutungen über Herkunft, Alter, Ausgestaltung des Textes, Umarbeitung u. dergl. unnütz, und ich beschränke mich darauf, als einzigen immerhin zu einigen Bemerkungen Anlaß gebenden Fund zwei Theaterzettel mitzuteilen. Sie fanden sich im Königlichen Kreisarchiv München.[4])

Der eine lautet:

---

[1]) Kreisblatt von Oberbayern, 1838, S. 49 f.

[2]) s. Schlichthörle, Gewerbsbefugnisse in der Kgl. Haupt- und Residenzstadt München, Erlangen, 1845. II, § LXXVI.

[3]) Für jeden Wink oder jede Mitteilung, die sich vielleicht durch die Veröffentlichung dieser Zeilen ergiebt, wäre ich dankbar. Es ist zu vermuten, daß von dem über hundert Jahre gepflegten Passionsspiel sich noch irgendwo Nachrichten finden.

[4]) H. R. fasc. 461 Nr. 34 und G. R. fasc. 1288 Nr. 11. — Beide Zettel sind undatiert, lassen sich aber mit ziemlicher Sicherheit bestimmen. Auf beiden ist von der „Verbesserung" der Passionstragödie die Rede. Dazu paßt eine Stelle aus einem Gesuche vom 12. Januar 1762: „Nun sich anheur abermahlen die Heilige Zeit annähern will, Vnd wür vns nicht allein mit einer ganz neu übersezten Passions-Tragoedie, sondern auch neuen Theatris vnd Klaydungen mit nicht geringen Kösten gefaßt gemacht haben" .... u. s. w. Die neuen „Theatra vnd Klaydungen" stimmen zu dem 1761 neu bezogenen Rathaussaal. Sodann ist auf beiden Zetteln vom Ratsdiener Rothmüller die Rede. Laut den im Münchener Stadtarchive aufbewahrten Kammerrechnungen war Antoni Xaver Rottmüller von 1757 an Ratsdiener. Demnach wird 1762 das Jahr sein, aus dem beide Zettel stammen.

Mit gnädigster Bewilligung

Werden die allhiesige Passions-Agenten ihren Schau=Platz auf dem grossen Rath=Hauß=Saal, und hierinn gantz neu erbauten Theatro eröffnen, und die mit neu=componierter Music wohl versehene, und in vielen Stücken verbesserte

PASSIONS-TRAGOEDIE

auf das anmüthigste aufführen.
Worzu, wie allzeit, eine neue Vor=Aktion (respective Prologus) den Anfang machen solle.
unter dem Titul:

QVIS VT DEVS,

Glorreichister Eyferer der göttlichen Ehre.

In dem grossen Himmels=Fürsten, dem heiligen Ertz=Engel Michael,

Oder

Die sich wider GOtt aufleinende, und aus dem Himmel in den tieffisten Abgrund der Höllen gestürzte rebellische Himmels Geister:

Und

Die aus dem Paradeyß verstossene, und im Elend ihren Fall beweinende Groß=Eltern

Adam, und Eva.

NB. Diese allhier mit grossen Unkosten verfertigte und noch niemahl aufgeführte Vor=Aktion, ist mit so vielen Auszierungen und Veränderungen des Theatri versehen, daß solche wegen Enge des Platz nit mögen ausgesetzt werden, wir versichern, daß dergleichen Vor=Aktion, noch niemahls aufgeführt worden, und daß anheut jedermänniglich satsames Contento solle gegeben werden.

Heut werden wir auch zum leztenmahle die demüthige Fußwaschung Christi des HErrn so annehmlich vorzustellen uns beeyffern, daß man von uns mit Wahrheit sagen solle

Ende gut alles gut.

Besondere Auszierungen in der Passions-Tragœdi.

1. Ein gantz neu verfertigter jüdischer Tempel, worinnen die Juden verschiedene Anschläg wider Christum machen, eine Auszierung, welche mit grossen Unkösten gemacht, und noch niemahls gezeiget worden.
2. Zwey Berg, welche sich von selbsten eröffnen, deren einer Adam und Eva, der andre aber einen Apffelbaum, so sich augenblücklich in ein Creutz verändert, praesentiret.
3. Der Engel am Oelberg kommet in einer gantz neu illuminierten Machina hervor.
4. Judae Verzweiflung, und dessen offentliche Erhenckung an einen Baum.
5. Wird dessen Marter in der Höllen praesentiret.
6. Die Annagelung Christi an das Creutz, und dessen offentliche Erhebung.
7. Das Grab Christi auf das herrlichste illuminieret.
8. Die 4 Welttheil bedauren den Tod Christi.

Der Schau=Platz ist auf den grossen Rath=Hauß=Saal. Die Persohn bezahlt in denen Logen 24 kr. In der ersten Parter 15 kr. In der andern 12 kr. Auf der Gallerie 10 kr. Auf dem gemeinen Platz 6 kr.

Die Schlüssel zu denen Logen seynd bey Herrn Rothmüller Rath=Diener auf St. Peters Freythof abzuhollen.

Zweierlei scheint mir aus diesem Zettel mit Gewißheit hervorzugehen, der Einfluß des jesuitischen Dramas und der durch die Jesuiten und die italienische Oper gepflegten Inszenierung.

An das Jesuitendrama erinnert das Vorspiel, die „Voraktion", zu der in Klammern gesetzt ist: respective Prologus. Mit dem Prolog wurde jedes Jesuitendrama eingeleitet, mit dem Prolog beginnt noch heute das Oberammergauer Passionsspiel, das schon hierdurch seine Abstammung verrät. Es besteht ein tiefer Zusammenhang zwischen diesen Prologen und der Handlung; sie sind keine Inhaltsangaben des Stückes, sondern sprechen in einer eigenen Handlung vorbildlich aus, was die Haupthandlung enthält. Sie können fortgenommen werden, ohne daß diese eine Einbuße erleidet. Beide sind nur durch einen unsichtbaren Steg miteinander verbunden, und gerade darin liegt das psychologisch feine Geheimnis. Zwischen Adams und Evas Fall, dem Fall der ersten Menschen, die ihre Sünden schmerzlich bereuen, und dem Leiden des Erlösers besteht ein ursächlicher Zusammenhang. Durch die eigenen Schmerzen der Reue sprechen sich die Menschen selbst ihrer Sünden frei, durch die Schmerzen Jesu Christi, durch sein Sterben am Kreuze wird ihnen für ihr ewiges Dasein alle Sünde vergeben; die sich selbst auf Erden und für die Erde befreit, sollen in einer besseren Welt erlöst sein. Dieser Gedanke wird dann im Passionsspiele selbst wieder aufgenommen. Der zweite Berg präsentiert einen Apfelbaum, der sich in ein Kreuz verwandelt. Ein Sinnbild für die Erlösung. Der Baum, der die Frucht der Sünde trug, und das Kreuz, an dem Christus hing, der die sündigen Menschen erlöste. Diese Anwendung beziehungsreicher Allegorien war vollkommen jesuitischer Barockstil. Vielleicht darf auch das letzte Bild als ein Merkmal jesuitischer Dramen gedeutet werden. Christi Lehre ist in alle Weltteile gedrungen! Adam und Eva, die ihr Elend beweinen, deren Sünde die Sünde der ganzen Menschheit ist, die vier Weltteile nun um den Tod ihres Heilands jammernd. So stehen Anfang, Mitte und Ende in tieferem Zusammenhang; durch allgemeinere Ausblicke wird die Handlung eingeleitet und beschlossen.

Dieser innere Zusammenhang von Vorspiel und Passionstragödie war den Stadtmusikanten wohlbekannt, ja sie wiesen nachdrücklich auf ihn hin, als die Konkurrenz der Wanderkomödianten ihnen die „moralischen Voraktionen" als nicht zum Passionsspiel gehörig zu nehmen drohte. Franz Gerwald von Wallerotti wußte vom Hofrat das Verbot der Vor- und Nachspiele für die Musikerzunft 1762 zu erwirken.

Entrüstet wandte sich Franz Albert an den Rat. Die Voraktionen, „respect. auf die Passions-Tragœdi alludierente Prologos“ hätten sie länger als hundert Jahre gespielt. Nie seien es „Profan- oder Lustspiele“ gewesen. Der Rat unterstützte treu seine Zunft, sprach von „ganz unuerdienter einschrenckhung“ durch den Hofrat und wollte das Vorspiel umsomehr beibehalten wissen, als außer seiner historischen Berechtigung „eine theatralische exhibition ohne dem Prologo, oder Vorspihl ein incompletes wesen seye“. Und so wurde den Musikanten ihre Bitte erfüllt; sie durften weiterhin die Vorspiele aufführen, „die Herrn Wallroddi nicht den mündisten schaden causiren, wohl aber die gemüether zur auferbauung moviren können“. Gegen die Beschuldigung, unrechtmäßig Nachspiele zu geben, hatte sich die Zunft schon einige Jahre zuvor gewandt. „Ganz vnterthänigist wollen wir dabey insinuiren — hatte im Dezember 1757 Franz Albert dem Bürgermeister berichtet —, daß wür Vnsere Passions-Tragœdi mit keinem Nachspill, wie man schon einmahl, doch ohne wahrheits-grundt von Vns ausgesprenget hat, sondern mit dem Todt Christi und darauf volgenten sepulchro eius glorioso moraliter beschliessen.“[1])

Wie reichlich sich die Musikanten mit dem „Vorspiel“ entschädigten, geht aus dem zweiten[2]) Zettel hervor. Man kann sich eines Lächelns nicht erwehren, wenn man die Schlauheit der stets argwöhnisch von den Wanderkomödianten überwachten Musiker wahrnimmt. In einem Gesuche von 1762 bitten sie, ihnen „die schon yber 100 iahr her alzeit gewöhnliche und jederzeit gdigst placidirte ganz kurze vorspülle“ zu gestatten, und fügen scheinbar harmlos hinzu: „denen die Margaritha von Corthona worunter alle Geheimbnussen deß leydenten Heylandts sehr mitleydig einfliessen, zuegezählet ist“. Hier hatten sie den Begriff des „Vorspiels“ allerdings recht weit gedehnt, und es dauerte nicht lange, bis die Wanderkomödianten mit ihrem Veto auftraten. Margaritha von Corthona war bereits ein in sich abgeschlossenes geistliches Drama, das mit der Passionstragödie nichts zu thun hatte.

---

[1]) Kgl. Kreisarchiv München, G. R. fasc. 1288 Nr. 11.

[2]) Siehe die folgende Seite, die ein Facsimile des im Kreisarchiv München erhaltenen Originals darstellt.

Mit gnädigster Bewilligung

Werden die allhiesige Passions-Agenten ihren Schau-Platz auf dem grossen Rath-Hauß-Saal, und hierinn gantz neu erbauten Theatro eröffnen, und die mit neu-componierter Musik wohl versehene, und in vielen Stücken verbesserte

PASSIONS-TRAGOEDIE

auf das anmüthigste aufführen.

Die heutige Paßions-Tragödie aber wird in einem durchaus moralisirten Trauer-Spiel eingetheilet werden,

unter dem Titul:

Spiegel der Buß,

Oder:

Das verlohrne, und von dem Gottlichen Hirten mit Freuden wiederum gefundene Schäfflein.

In der grossen Büsserin, und erstem Mitglid des dritten Ordens S. Francisci Seraphici

Der H. Margaritha von Cortona.

Es ist bekant, daß dieses Trauer-Spiel von einer gelehrten Feder übersetzet, und zum öfftern schon sehr grossen Beyfall gefunden habe, dieses aber noch annemlicher vorzustellen, werden folgende Auszüehrungen zum Vorschein kommen:

Auszüehrungen gegenwärtigen Trauer-Spiels.

1. Wettstreit der Liebe, wegen der in Gefahr ihres Heyls lauffenden Margaritha zwischen der Barmhertzigkeit, dem guten Hirten, und der Göttlichen Liebe.
2. Amasius Margarithä Liebhaber wird auf der Reiß erschossen.
3. Margaritha wird samt ihren Kind aus dem väterlichen Hauß mit vielen Schmachworten hinausgestossen.
4. Wird von Rainera der Stadthalterin in Cortona in ihr Behausung freundlich aufgenohmen.
5. Dessen Bekeherung und erstaunende Büß.
6. Der Göttliche Hirt vermählet sich Margarithä, als einer geistlichen Braut.
7. Dessen sanft- und glückseeliger Tod.
8. Wird als eine Büsserin in der himmlischen Glori unter einer Aria illuminirter gezeigt.

Es wird auch heut zu mehreren Vergnugung eine wohl componirte musicalische Vor-Action den Anfang machen.

Welche sich betitelt:

Die in der Wüsten zum Trost der Israeliten von Moyse an dem Creutz erhöhte ährene Schlang.

Die Schlüssel zu denen Logen seynd bey Herrn Rothmüller Rath-Diener auf St. Peters Freythof abzuhollen.

NB. Es dienet zur Nachricht, daß heut bey anhaltender Kälte der Saal wird geheitzet, der Anfang aber erst um 3. Uhr wird gemacht werden.

Von den geistlichen Spielen, die die Stadtmusikanten namentlich nach dem allgemeinen Passionsverbot Jahr für Jahr aufführten, hat sich in den Akten des Kreisarchives und auf Zetteln der Münchener Universitätsbibliothek eine größere Anzahl von Titeln erhalten. Ich gebe sie zunächst in ihrer chronologischen Folge; der Name des Autors fand sich nur bei wenigen; einige Zettel wiesen Monogramme auf; soweit es mir möglich war, habe ich die Verfasser bestimmt.

1746: 1) Die Geburt Christi.
2) Der „Sindtfluss".[1])
3) Thomas.
1764: 4) Genovefa Pfalzgräfin von Trier.[2])
5) Margaretha von Corthona.[3])
1781: 6) Richard der Dritte [von Weiße].
7) Eustachius.[4])
8) David und Absalon.
9) Jonas, der Prophet, ein Vorspiel.
10) Salomo.[5])

[1]) Am 1. X. 1781 reicht Paul Kogler, Führer der Stadtmusik, der Zensur ein: Die Sindtflut oder der Untergang des menschlichen Geschlechtes, Fastenkomödie; am 15. XI. 1781 erfolgt von dem zuständigen Zensor Zwackh das Verbot. — Am 9. und 14. April 1783 führen die Stadtmusikanten beim Faberbräu auf: Die Sündfluth, oder das in dem Wasser erstickte Lasterfeuer der damals sündigen Welt. Trsp. i. Versen u. 3 A. von V. K.

[2]) Aufführungen dieses Volksstückes durch die Stadtmusikanten kann ich noch nachweisen: Am 16. April 1783 beim Faberbräu: Genovefa, oder unauslöschliches Tugendlicht ehelicher Treue, Trsp. i. Prosa u. 5 A. von J. P[raun]. 1781 war von ihnen „Genovefa Pfalzgräfin von Trier" zur Zensur eingereicht, aber am 14. II. durch den Zensor Westenrieder verboten. Über Genovefaaufführungen durch Wandertruppen und Marionettenspieler s. das Repertoire am Schlusse.

[3]) Am 1. X. 1781 wieder zur Zensur eingereicht, vom Zensor Zwackh am 15. XI. 1781 verboten. — Dagegen wieder aufgeführt beim Faberbräu am 17. April 1783: Margaritha von Cortona, oder das verlorne, doch wieder gefundene Schaf. Trsp. i. Prosa u. 3 A. von J. K. Als Marionettenspiel wurde „Die hlg. Margaretha von Corthona und die hlg. Katharina" durch Joseph und Anton Heuberger 1791 in München gespielt.

[4]) Desgleichen am 25. III. 1783 beim Faberbräu: „Eustachius oder die durch ein unvermuthetes Geschicke verlohren, auf dem Pfad des christlichen Glaubens aber unverhoft wider gefunden, und durch die Marterkrone mit dem Vater zugleich siegende Söhne." Trsp. i. Versen u. 5 Aufz., verf. v. A[ndreas]. S[chachtner].

[5]) „2 Stücke vom Klopstock" steht hinter den Titeln „Salomo" und „Der Tod Abels" auf der Westenriederschen Zensurnote vom 14. II. 1781. Klopstocks

11) Der Tod Abels.

Undatiert, etwa 1780—1783:

12) Constantine, von Christoph Schwarz.[1])

13) Nabuchodonosor, Drama i. 4 A. u. Prosa von F. H. Neumair S. J. (?)[2])

14) Virginie, Trsp. i. Versen u. 5 A. von Speckner d. j.[3]) (?)

15) Caelestinus, Trsp. i. 2 A. von J. Klein.[4])

16) Daniel in der Löwengrube, Trsp. i. Prosa u. 4 A. von F. H. Neumair S. J. (?)[5])

1781: 17) Der Beruf des hl. Aloys Gonzaga,[6]) von Ferd. Reisner, S. J.

18) Thecla,[7]) von Carl Reuling.

19) Bernard, ein geistlicher Vater,[8]) von Ferd. Reisner, S. J.

20) Rebekka.[9])

Salomo erschien 1764; „Der Tod Abels" ist nicht von Klopstock (er ging häufig unter seinem Namen); es wird auch kaum das gleichnamige Stück seiner Frau sein, sondern das lyrische Drama in 3 Handlungen von Joh. Sam. Patzke, Musik von Rollen, das 1776 (in einem Bande mit Klopstocks Hermannsschlacht, David, Salomo, Tod Adams) bei Christ. Gottl. Schmieder in Karlsruhe erschien. Es enthält ein „Vorschreiben" und weist einige Zusätze auf. Goedeke IV, 253 erwähnt von Patzkes Drama nur eine Ausgabe, Leipzig, 1771, Fol.

[1]) Johann Christoph Schwarz, kurpfälz. Rat, gest. 1783. Goedecke III, 363 verzeichnet nur Nr. 23.

[2]) Backer-Sommervogel, Bibl. de la Comp. de Jés., V, 1654—1683 erwähnt es nicht.

[3]) Die Zensurlisten der neunziger Jahre erwähnen ein Trauerspiel Virginie von Spengel.

[4]) Vielleicht von dem Mannheimer Jesuiten Anton Klein?

[5]) s. Anm. 2.

[6]) Am 2. April 1783 desgleichen beim Faberbräu: „Aloysius Gonzaga oder die Wirkung eines wahren Berufes." Schspl. i. Versen u. 5 A. von F[erdinand]. R[eisner].

[7]) Im X. Bande (1762) der Wiener Schaubühne: Das Vorbild weibliches Heldenmuthes oder die erste Märtyrinn Thecla. In einem Trauerspiel vorgestellet. Nürnberg 1760. Als Marionettenspiel unter dem Titel: „Die triumphierende Unschuld der jungfräulichen Märtyrerin Thekla" u. a. 1792 von dem Marionettenspieler Joseph Wieser aus Haidhausen aufgeführt.

[8]) Bernard, ein geistlicher Vater seiner leiblichen Brüder . . . in lat. Sprache, deutschen Versen und Reimen verfertiget. Innsbruck 1769. 8°.

[9]) Rebecka die Braut Isaaks bey höchstbeglückter Vermählung des durchleuchtigisten Erzherzogs v. Oesterreich Petri Leopoldi . . . i. J. 1765 . . aufgeführet: itzt zum drittenmal herausgeg. von Ferd. Reusner [Reisner] der Gesellschaft Jesu Priester . . . Innsbruck, gedr. u. verl. Joh. Nep. Wagner . . 1769.

21) Die dem Herzog und Churfürst zu Sachsen schimmernde Freudensonne.[1])

22) Samson oder der Todte ein Sieger,[2]) von F[riedr.]. W[ilhelm]. W[eiskern].

1781: 23) Brigitta, oder der Sieg des Kreuzes,[3]) Orig.-Trspl. i. Versen u. 5 A. von J[ohann]. C[hristoph]. S[chwarz].

1783: 24) Stilicho, oder die schlimmsten Folgen der väterlichen Liebe,[4]) Trsp. i. Versen u. 5 A. von A. S. (?)

25) Joseph, oder der von seinen Brüdern erkannte Vicekönig in Aegypten,[5]) Schspl. i. Prosa u. 2 A. von P[etrus]. O[bladen].

26) Joas, der König von Juda, Trsp. i. Prosa u. 2 A. von P[etrus]. O]bladen].[6])

27) Johannes von Nepomuck, oder die hellglänzende Sonne der Beichtiger,[7]) Trspl. i. Versen u. 5 A. von A[nton]. R[uth].

---

[1]) Der Stoff vom sächsischen Prinzenraube; unter dem Titel: „Der sächsische Prinzenraub oder die von dem Himmel beschützte Unschuld“, Schspl. i. Versen u. 3 A. von H[einrich Arnold]. P[orsch]. am 30. III. 1783 beim Faberbräu.

[2]) Desgleichen am 14. III. 1783 beim Faberbräu, ferner am 23. III. 1783 unter dem Titel: „Samson und Dalila, oder der in seinem Tode noch siegende Held.“ Es ist die 1763 in Wien erschienene Bearbeitung von Riccobonis Trauerspiel durch den für die Wiener Theatergeschichte wichtigen Schauspieler, den „Odoardo“ Friedrich Wilhelm Weiskern (1710—1768). In München wurde diese biblische Tragödie unter dem Titel „Samson oder Gottes Gnade und Rache“ noch einmal 1797 am 7. April mit Eßlair in der Titelrolle aufgeführt; s. weiter unten.

[3]) Erschienen unter dem Titel: Brigitta, oder der Sieg des Christenthums, ein deutsches Original-Trauerspiel in Versen und fünf Aufzügen. Mannheim 1768. 8°. — Von den Stadtmusikanten ferner aufgeführt beim Faberbräu am 9. III. 1783.

[4]) Aufgeführt beim Faberbräu am 16. III. 1783; A. S.? wahrscheinlich Joseph Schenkl, Exjesuit und Professor zu Amberg, der 1775 das gleichnamige Drama Anton Claus' ins Deutsche übersetzte; es wurde 1776 laut Zensurbescheid in Amberg als Endskomödie von den Studenten aufgeführt.

[5]) Aufgeführt beim Faberbräu am 19. III. 1783; enthalten in „Des Hrn. Apostolo Zeno weil. K. K. Hofpoetens neueröffnete Schaubühne biblischer Begebenheiten . . .“, aus dem Ital. übers. v. Petro Obladen. Augsp., 1758. 8°.

[6]) Aufgeführt am 19. III. 1783; aus dem Ital. des Apostolo Zeno, s. Anm. 5. — Als geistliches Singspiel mit der Musik des kurfürstlichen Kammerkompositeurs Joseph Michl und in der Übersetzung von Karl Ignatz Förg, 1778, auf der Nationalschaubühne gespielt.

[7]) Aufgeführt am 6. April 1783; in den 90er Jahren von der Hofmannschen Truppe häufig aufgeführt, s. unten.

28) Der reiche Prasser und der arme Lazarus, Trsp. i. Versen u. 2 A.[1])
29) Semiramis.[2])
30) Die geistliche Jägerei. (?)

Außer diesen einzeln der Zensur eingereichten Stücken fand sich noch für 1780 die „geistliche Schaubühne", wohl die Sammlung der Stücke Metastasios, die in einer Übersetzung 1753 zu Augsburg erschienen war, sodann für 1783 die Sammlung von Anton Claus' Trauerspielen (Augsburg, 1776) und „Die deutsche Schaubühne zu Wien". Aus dieser Wiener Sammelausgabe, die in zwölf Bänden von 1749 bis 1765[3]) ein buntes Durcheinander steifer Alexandrinerdramen, lustiger italienischer Komödien, geistlicher Stücke und platter Burlesken aufwies, konnten natürlich nur sehr wenige Dramen für die Stadtmusikanten in Betracht gezogen werden. Vielleicht ist nur die lässige Zensurangabe schuld daran, daß jener Gesamttitel für ein einziges, aus dieser Sammlung gewähltes geistliches Drama gesetzt wurde. Zudem hätte die Zensur fünf Sechstel der dort vereinigten Stücke den Stadtmusikanten nicht gestattet.

Überblicken wir nun diese Aufführungen geistlicher Dramen, so fallen zunächst die Jahreszahlen 1746, 1764, 1780—1783 und die Anzahl der in diesen Jahren gespielten Stücke auf. Daraus läßt sich mit voller Sicherheit entnehmen, daß die Stadtmusikanten von dem Augenblicke an, wo sie ihres Passionsspieles beraubt waren, dem berufsmäßigen Schauspielertum sich immer mehr näherten. Die große Lücke zwischen 1745 und 1764 würde allerdings noch durch manches geistliche Spiel sich ausfüllen lassen, wenn die Akten erhalten wären, aber das Gleiche gilt schließlich auch für die nächsten Jahre; so lassen z. B. einige aus dem 8. Jahrzehnt erhaltene Schriftstücke erkennen, daß viele geistliche Dramen von der Zunft aufgeführt wurden. Wie viel zu dieser erhöhten schauspielerischen Thätigkeit die Belebung des gesamten Bühnenwesens in München beigetragen hat, läßt sich nicht mit Worten sagen; zu-

---

[1]) Aufgeführt am 9. und 14. IV. 1783.

[2]) Laut Zensurbemerkung Eckartshausens (vom 27. I. 1783) „in Versen", also wohl Löwens Alexandriner-Übersetzung der Voltaireschen Semiramis, Wien, 1763. — Die kurfürstliche Oper spielte 1765 Bernasconis Oper Semiramide, und 1781 die gleichnamige Oper mit der Musik Salieris, Text von Metastasio, deutsch von Lorenz Hübner (auch gedruckt: M., 1781. 8°).

[3]) Goed. III, 370 verzeichnet nur acht Bände, 1749—1760.

fällig ist sicherlich beides nicht den gleichen in seiner Weise aufwärts führenden Weg der Entwicklung gegangen.

Wichtiger noch ist das Stoffgebiet dieser geistlichen Dramen. Auf den ersten Blick fällt die Verwandtschaft mit dem Drama der Jesuiten auf. Wenn nicht Jesuiten selbst die Verfasser der Dramen sind, wie z. B. Neumair, Reisner, Schenkl-Claus, vielleicht auch Klein, so wählten die Bearbeiter wie Ruth, Porsch u. a. fast ausschließlich Stoffe des Jesuitendramas.[1]) Das Jesuitendrama aber ist das Drama des Katholizismus κατ᾽ ἐξοχήν, demgegenüber die Dramen anderer Mönchsorden mindere Bedeutung haben. Und so kommen wir zu dem Resultat, daß die Aufführungen der Stadtmusikanten auf theatralischem Ge-

---

[1]) Einige Beispiele mögen es beweisen: Eustachius (Nr. 7): Eustachius patientiae exemplum, vollkommenes Bey-Spil der Gedult in St. Eustachio. St. Salvator, Augsburg, 1704; Eustachius der Märtyrer, ein Trauerspiel in dreyen Aufz., welches von der Schuljugend des . . . Colleg. der Ges. Jesu in Linz aufgeführet wurde, Linz . . 1764 (Chorherrnstift St. Florian, Oberösterreich); Eintrag im Diarium der Münchener Jesuiten [veröffentlicht von Reinhardstöttner, Jahrbuch III, 107—143] im III. Bde. unter 1714, 5./6. Sept.: „Exhibita utroque die comoedia (Eustachius)"; u. s. w. — David und Absalon (Nr. 8): Absalom Impius, das ist Tragoedia vonn dem trewlosen Abfall Absalomis vnnd Verfolgung seines mildreichen Vetters u. Königs David. Augsburg, 1630; Absalom 15. Febr. 1640 München; Absalom parentis optimi pessimi filius, Landsberg, 1667; Absalom impietatis in patrem punitae exemplum, Burghausen, 1691; Absalom sive peccator recidivus et parricida rursum crucifigens filium Dei et ostentui habens. Monachii, MDCCXXVII; u. s. w. — Für die Stoffe von Joas, Samson, Aloysius Gonzaga, Nabuchodonosor, Bernard finden sich allein in den umfangreichen Periochensammlungen der Münchener Staatsbibliothek zahlreiche Beispiele; auch die in ganz Deutschland dem Volksschauspiel angehörigen Stoffe von dem sächsischen Prinzenraub, Genovefa u. a. werden den Stadtmusikanten durch jesuitische Dramen nahegelegt sein. Für diesen Stoff nenne ich nur: Prodigiosa Tutela innocentiae seu Genovefa Palatina Hochberühmte Unschuld der H. Pfalzgräfin Genovefa durch wundermächtige Sorgwaltung Gottes beschirmet. Vorgestellt von dem Churfürstl. Gymnasio der Soc. Jesu zu München den 2. vnnd 4. September Anno MDCLXXXII, und später. — Der Stoff vom sächsischen Prinzenraub ist überall in Jesuitendramen behandelt. So: Maria Ein Beschirmerin beeder Hoch-Fürstl. Kinder Ernst vnd Albrecht . . ., Gymnas. d. Soc. Jesu in Hall, 1673; Die Mutter Gottes In denen Ernesto und Alberto, zweier jungen Herzogen in Saxen eine Beschützerin der Vnschuld . . . ., Costanz, 6. Sept. 1677; Divina providentia optima principum protectio in Ernesto et Alberto Saxoniae ducibus ludo comico repraesentata . . . Neuburg a. Donau, 1688, u. s. w. Alle die genannten Stücke bewahrt, wo nicht anders angegeben, die Hof- und Staatsbibl. München.

biet die einzigen Kennzeichen sind, daß wir es mit einem fromm katholischen Volke zu thun haben. Die einzigen Kennzeichen in der Öffentlichkeit! Denn es ist schon betont worden, daß die Jesuitenspiele nur noch Schülerereignisse waren, die sich mit starrer Pünktlichkeit in den ersten Septembertagen eines jeden Jahres vollzogen und immer mehr auf öffentliche Beachtung verzichteten. Und wo wäre sonst von katholischem Wesen im Bühnenleben Münchens etwas zu spüren gewesen? Die kurfürstliche Oper führte italienische Werke auf, deren Merkmal glänzende Pracht, festlich-heitere Laune waren, auch wenn hier und da ein religiöser Stoff zu graziöser Koketterie mit der Frömmigkeit einlud. Die Nationalschaubühne pflegte im großen und ganzen den Spielplan, den die Bühnen des protestantischen Deutschlands aufweisen, einige zur Osterzeit gegebene Stücke abgerechnet, die mit ihrer spärlichen Aufführungszahl nur als Zugeständnisse aus Kassen- und Zensurrücksichten gelten können. Nicht viel anders verhält es sich mit den Wandertruppen und Hüttenspielern. Aus frommem Triebe führten sie nicht die wenigen geistlichen Dramen auf, sondern weil sie in ihrer dürftigen Armseligkeit stets mit Freuden wahrnahmen, daß das Volk sich in dichter Menge zu der Bretterbude drängte, wenn das entsagungsvolle und gottselige Leiden und Sterben eines der geliebten Heiligen abgehandelt wurde. In den Spielplan dieser Truppen, namentlich aber in den Spielplan der am längsten unbedrohten Marionettenspieler retteten sich die katholisch-religiösen Dramen, als die Stadtmusikanten in ihrer Thätigkeit als Schauspieler mit einem Male völlig gelähmt wurden. Das Volk verlangte und erhielt auf diese Weise wieder die vertrauten, sein religiöses Empfinden ausfüllenden Spiele Sie gehörten zur heiligen Zeit wie der Rosenkranz zum Beten. Wie es in solchen Vorstellungen aussah, das schildert ein Wanderprinzipal, A. F. v. Hofmann, in einem Gesuche an den Kurfürsten, in dem er schreibt: „Das andächtige Publikum dahier hat meine Vorstellungen des Johannes von Nepomuck, des Aloysius, des verlorenen Sohnes, des Johannes der Evangelist, der Leidensgeschichte, und andrer mehr mit grosser Erbauung besucht, man gab mir das Zeugniß, daß diese Vorstellungen eben so auf die Herzen der Menschen gewirkt hätten als eine gute Predigt, und als von diesen geistlichen Stücken welche wiederholt wurden, besuchten uns sogar einige Menschen mit Rosenkränzen in der Hand.“[1]) Hierin liegt keine

[1]) Kgl. Kreisarchiv München, H. R. fasc. 468 Nr. 575.

Frömmelei, das Theater wurde diesen Leuten wirklich zur Kirche. Und ebensowenig, wie wir den geistlichen Spielen der Stadtmusikanten mit den Urteilen einer allezeit fertigen ästhetischen Norm gerecht werden können, ebensowenig dürfen wir unsere Auffassung von dem Endzweck einer Schaubühne auf jene in aller Beschränktheit erzogenen Leute übertragen. Gewiß forderte die Bigotterie, die gedankenlose Frömmigkeit jener traurigen Zeit zum Spott heraus, gewiß war es (und ist es) eine eigentümliche Erscheinung, daß neben der Kirche in bedenklicher Nähe die Bräuhäuser lagen, und bittere Satire besagte mit vollem Recht: „Kein Land ist auf der Welt, wo die Religion so bequem, und die Andacht so lustig ist wie in Bayern", aber umsomehr scheint mir eine solche Äußerung des naiven Volkscharakters der Erwähnung wert. Nehmen wir dieses als Wirkung des Spieles der Stadtmusikanten, dann dürfen wir getrost von ihrer Stillosigkeit, ihren schwerfälligen Dramen, ihrer rührenden Bedürfnislosigkeit in allen künstlerischen Fragen sprechen. Daß sie sich selbst nicht für mehr ausgaben, als sie waren, mögen zum Schluß einige Zeilen aus der einzigen erhaltenen Abschiedsrede an das Publikum darthun:

„— — — — Ihr Herren Splitterrichter!
Macht doch nicht immer so höhnische Gesichter,
Und wenn ihr Fehler seht, schreibt sie nicht schwärzer an,
Erwägt, daß jeder Mensch ja leichtlich irren kann.
Ihr wißt, wir messen uns ja nicht mit jenen Helden,
Von welchen uns die Zeit, und Jahres-Bücher melden.
An ihnen könnt Ihr sehen der Schauspieler Kern,
Schwach sind wir gegen sie, und das gesteh'n wir gern." [1]) —

Spärlicher ist die Ausbeute, wenn wir die Akten nach anderen Äußerungen volkstümlicher Schauspielkunst in jenen Jahren durchsuchen. Und doch zog noch so mancher kleine Handwerker mit Weib und Kindern in den Wirts- und Bräuhäusern umher, um Weihnachtsspiele aufzuführen, scharte sich noch manche kleine Truppe aus Leuten des niederen Bürgerstandes zusammen, um zur Fastnachtszeit eine „ergetzliche comoedi zu agiren".

Von der regelmäßigen Wiederkehr zünftiger Spiele ist nichts mehr zu berichten. Bei öffentlichen Aufzügen und Feiern fiel wohl dieser oder jener Zunft noch nach altem Brauche die Ausübung irgend einer Sitte zu; so scheinen z. B. die Gewandschneider in den Fronleichnamsprozessionen die dramatische Darstellung von der Vorführung Christi

[1]) Lipowsky, Bürger-Militär-Almanach, 1814, S. 40.

vor Pilatus als zünftiges Recht beibehalten zu haben,[1]) auf dem Gebiete volkstümlicher Schauspielkunst befinden wir uns hier jedoch nicht mehr. Die Prozessionen mit ihrem deutlichen Gepräge südeuropäischer Volkssitte sind zudem kein deutsches Erbgut; dagegen stehen wir sofort auf uraltem mütterlichen Boden, wenn wir die Weihnachtsspiele betrachten. Bis ins 11. Jahrhundert lassen sich ihre Spuren verfolgen, bis herab auf unsere Tage haben sich Reste erhalten, freilich nur spärliche und nur dort, wo der hastige verflachende Geist modernen Erwerbslebens noch nicht hingedrungen ist. Im Gebiet der Salzach, des Chiemsees und Inns finden sich noch alte Weihnachtsspiele, dagegen weist das westliche Oberbayern nichts mehr auf.[2]) Auch was in München an Weihnachtsspielen aufgeführt wurde, ist somit verloren gegangen. Das gleiche Schicksal traf die kleinen Spiele, die zur Fastnachtszeit im engsten Kreise befreundeter Bürger und Nachbarn gespielt sind. Selbst von ihren Titeln fehlt jede Nachricht. —

Wir nennen mit Freuden die Weihnachtsspiele ein „Stück deutschen Volkstums, aus dem man deutsche Art in Gedanken und Worten erkennen kann". Da will es denn freilich sonderbar genug erscheinen, daß die Akten Verbote auf Verbote enthalten, die die völlige systematische Ausmerzung dieser alten Sitte erreichten. Wir beklagen heute tief diese verständnislose gewaltsame Unterdrückung aller Volksspiele, wir sehen in ihrer mündlichen Tradition durch mehrere Jahrhunderte hindurch den schönsten Beweis, daß das sinnig-religiöse Empfinden des Volkes sich zu äußern suchte, aber wir können jenen Übereifer der geistlichen Behörden verstehen, wenn wir von den häßlichen Auftritten lesen, die jene Spiele in der Mitte des 18. Jahrhunderts nach sich zogen. Meist waren es Raufereien, die in den engen Wirtsstuben entstanden und häufig zur Klage führten. Ihretwegen erfolgte das erste „Verbot der sogenannten gespill oder kleinen comödien" vom 8. Februar 1740. Es weist darauf hin, „daß zu allgemeiner grosser ärgernus sich einige schäge[3]) Puze[4]) und waibl, khünd und dergleichen liederliches Gesindl nechtlicher Zeit herumbzugehen, und in denen Prey- und Pierzäpflehäußern aller-

[1]) Die betr. Stellen aus dem Zunftbuch der Gewandschneider druckt Hartmann, Volksschauspiele, S. 426 f. ab.

[2]) Hartmann, Volksschauspiele, S. 410. Vgl. auch Hartmanns „Weihnachtlied und Weihnachtspiel in Oberbayern", S. 177.

[3]) schäge, schiach. Schmeller, II, 390.

[4]) Der Butz = die Larve, verlarvte, vermummte Person. Schmeller, I, 317.

handt comedien zuspillen unterfangen, wo schon geschehen, das sye selbsten miteinander auff offener gassen geraufft, sohin mit solcher Herumbvagirung . . . nichts andres, dan . . grosse sündt und Laster und zugleich die grosse Belaidigung Gottes zu besorgen ist".[1]) Von einer Entstellung der Spiele selbst ist hier noch nicht die Rede. Die öffentliche Ruhe und Sicherheit erforderten das Verbot. Natürlich wurde mancher, der durch diese „gespill" sich den Lebensunterhalt für den Winter verdiente, hart getroffen. Der ärmste Hungerleider unter ihnen war sicherlich der Handwerker Johann Godthardt Habo, der dann auch in zwei flehenden Gesuchen (dd. 15. und 24. II. 1740) um weitere Spielerlaubnis bat, wenigstens einen Monat lang, bis die große Kälte vorbei sei. Seine Kinder seien klein, an harte Arbeit noch nicht gewöhnt; sie müßten verhungern und erfrieren, wenn ihm sein kleiner Verdienst entzogen bliebe. Seine Klagen wurden erhört und er durfte gegen die Versicherung „ehrlicher und honester gespill" seine Weihnachts- und Katharinaspiele weiter pflegen. Da traf ihn am 29. XII. 1745 ein neues Verbot, weil „bey seinen spillen Nachtszeit allerhand ausgelassenheiten, Zotten und Possen vorbey gangen, vnd weegen der darbey gewesenen Jungen Mägdlein selbst vndereinand grein vnd rauffhandl abgesetzt, auch Gott gelestert worden, ohne zu melden, waß Nachtszeit mit dem hin- vnd hergehen vnd haimblich habenten Conventiculn ansonsten vor beleidigung Gottes beschechen ist".[2]) Diesen letzten Grund griff ein neues kurfürstliches Edikt (dd. 7. XII. 1746) auf, als die Weihnachtsspiele wieder auftauchten und noch dazu „diejenigen Persohnen, so solche Ungebühr abzustellen beflissen sein sollten, derley Exhibitiones selbst machten, nemblich die Gerichtsdiener Und ihre Weiber und Töchter". Nun überwachte der geistliche Rat scharf und aufmerksam die kleinen Weihnachtsspiele, die seiner Ansicht nach „nit nur zu keiner veneration dieses allerheilligisten Geheimbnuss der Menschwerdtung Christi, sondern Villmehrers zum Despect desselben lieffen", und säumte nicht, ein neues, die empfindlichste Strafe verheißendes Verbot (dd. 10. XII. 1749) auszuwirken, als ihm gemeldet wurde, daß „derley herumbgehente Persohnen sogar nach vollendeter geistlich Vorstellung örgerlich verliebte Lieder zu singen in ihrem geistlichen aufzug sich nit enthalten"[3]) konnten. Nun berief sich der nächste

---

[1]) Kgl. Kreisarchiv München, H. R. fasc. 461.

[2]) Kgl. Kreisarchiv München, H. R. fasc. 461.

[3]) Kgl Kreisarchiv München, Akt: die geistl. Schausp. betr.

Bittsteller, ein „Mahler und Comoediant ob der Au", Franz Felix von Scharfferdt, auf die mehr als achtzig Jahre gepflegte Sitte, zur Advents- und Weihnachtszeit kleine Spiele aufführen zu dürfen.[1]) Ob der Rat diesem Hinweis Gehör schenkte, weiß ich nicht. Die Akten enthalten von diesem Jahre an keine Nachrichten mehr über Weihnachtsspiele. Und auch sonst habe ich keine Aufzeichnung gefunden, die über Münchener Weihnachtsspiele der nächsten Jahre Kunde giebt. Erst 1782 spricht Westenrieder davon. Er klagt, daß die uralten Volksspiele zu Ende gingen.[2]) „Von jener unveränderlichen Neigung, die uns allen eigen ist, alles nachzuahmen und darzustellen, erlöschen eben noch vor unsern Augen gerade die letzten Linien, indem diese Erfindung der menschlichen Einbildungskraft und des Geschmackes eine Vollkommenheit erreicht hat, welche einer wohlgeordneten Policey nicht zuläßt, jene erstern (d. h. die uralten Volksspiele) zu dulden. Die sogenannten Weynachtsspiele, welche zuletzt in die Zechstuben wanderten, gehen billig dahin."[3]) Aber noch eine Verordnung der kurfürstlichen Landesdirektion (dd. 4. I. 1803), die darauf hinwies, daß durch die bestehenden Polizeiverordnungen jede Art von Bettelei längst verboten sei, mußte „mißfällig" bemerken, daß in jüngst verwichener Advent- und Weihnachtszeit in der Stadt eine Gesellschaft von Webern, auf dem Lande verschiedene Professionisten herumgezogen seien, „Lieder von plumper Schreib- und Versart" gesungen, außerdem aber religiöse Stoffe, „insbesondere die Geburt des Menschenerlösers" dargestellt hätten. Eine Verschärfung des alten gegen Bettelei aller Art gerichteten Polizeibefehls, das war der Ausklang der volkstümlichen Weihnachtsspiele![4])

Es ist schon betont worden, daß keines der in München aufgeführten Weihnachtsspiele sich erhalten hat. Wir sind daher lediglich auf Analogien angewiesen, um die Behauptung zu stützen, daß nur in den geistlichen Dramen der Stadtmusikanten eine Offenbarung des katholischen

---

[1]) Ebenda.

[2]) Im Februar 1783 erfolgt ein Befehl der Ober-Landesregierung betr. Abschaffung der Komödienaufführungen durch Handwerksburschen in einigen Bräuhäusern. Stadtarchiv, Ratsprotokoll 1783, I, Sitzung vom 14. Februar. — Schon ein Jahr früher wurde über endgültige „abstellung der winkl comoedien" im Rate referiert. Ratsprotokoll 1782, II, Sitzung vom 11. I. 1782.

[3]) Westenrieder, Beschreibung der Haupt- und Residenzstadt München, 1782, S. 285.

[4]) Verordnung der kurfürstlichen Landesdirektion, dd. 4. I. 1803. Abgedruckt Churpfalzbayer. Reggs.-Blatt v. J. 1803, III, S. 39.

Elementes auf dem Gebiete des Volksschauspiels sich findet. Weinhold[1]) und Hartmann[2]) haben nachgewiesen, daß die verschiedensten erhaltenen Weihnachtsspiele deutliche Spuren der Verwandtschaft aufweisen, und auch sonst ist der gemeinsame Grundzug dieser Spiele bestätigt. Je nach Ort, Zeit und Sitte erfuhr natürlich das Weihnachtsspiel seine Veränderungen, nie aber sind diese so stark ausgeprägt, so in den Vordergrund gestellt, daß nicht der eine zu Grunde liegende Gedanke, die Freude über die Geburt des Christkindleins, rein zum Ausdruck käme. An dieser Freude nimmt der Protestant den gleichen Anteil wie der Katholik. Und so ist das Weihnachtsspiel viel mehr ein Ausfluß des religiösen Gemütes des deutschen Volkes, als eine spezifisch katholische Erscheinung. Daß freilich die Reste der Weihnachtsspiele in unseren Tagen nur auf bayerisch-österreichischem Grenzgebiet, in Deutsch-Ungarn und Schlesien sich finden, ist zum größten Teil dem Katholizismus dieser Länder zu danken. Je mehr die neue Zeit alte, eigenartige Sitten abschliff, desto inniger mußte gerade der Katholik an seinen Weihnachtsspielen hängen. Denn für ihn mischte sich in die heitere Freude über das Christkindlein ein Zug inbrünstiger Verehrung für Maria die Gottesgebärerin. —

Die Adventzeit brachte nun außer den Weihnachtsspielen noch manche Volksbräuche aus alter Zeit mit. Aber sie gehören nicht zum Volksschauspiel und bedürfen deshalb hier keiner Erwähnung, vielleicht mit einer Ausnahme. Es sind die sogenannten „Herbergen", eine eigentümliche Sitte in den Münchener Vorstädten Au und Giesing, auf die Hartmann aufmerksam macht. So ungefähr, wie die Oster- und Passionsspiele in ihrer allereinfachsten Form als dramatische Szene in den kirchlichen Wechselgesängen bei der Verlesung des Evangeliums zu erkennen sind, haben wir hier, auch als kleine dramatische Szene, den Wechselgesang zwischen Maria und Joseph. Ob in München selbst diese „Herbergen" gespielt wurden, weiß ich nicht. Es ist aber bei der vielseitigen Berührung zwischen den Nachbarorten, namentlich hinsichtlich der Weihnachtsspiele u. dergl. leicht anzunehmen. Doch hören wir über die „Herbergen" selbst Hartmanns Worte: „Während der Adventzeit pflegten Abends etwa um 7 Uhr Nachbarn und Nachbarinnen, Alt

---

[1]) K. Weinhold, Weihnachtspiele u. Lieder aus Süddeutschl. u. Schlesien, 1853.

[2]) Aug. Hartmann, Weihnachtlied und Weihnachtspiel in Oberbayern, München, 1875. — Dort auch S. 1—4 zahlreiche Litteraturnachweise über diesen Stoff.

und Jung, abwechselnd bald in diesem, bald in jenem Hause sich zu versammeln. Auf den Tisch stellte man „als Sinnbild“ zwei Figuren, Joseph und Maria, zündete ein Paar Wachskerzen daneben an und betete einen Rosenkranz; nach diesem aber wurden mit vertheilten Stimmen die „Herberggesänge“ gesungen, d. h. Lieder, welche Mariä und Josephs Herbergsuchung oder Verwandtes behandelten, mitunter auch Hirtenlieder. Den ganzen Brauch [der erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts aufhörte] nannte man die „Herbergabstatten“.“[1]) Hartmann teilt darauf mehrere Herberglieder mit, deren erstes gleich je eine Strophe für Maria, Joseph und den sie roh abweisenden Wirt enthält, also eine dramatische Szene, die an die alte historische Form des Weihnachtsspieles erinnert.

An kirchliche Feste gebunden oder wenigstens religiösen Charakters waren die bisher geschilderten Volksschauspiele. Es erübrigt, nun auch die zu recht weltlicher Zeit ausgeübten Spiele zu behandeln, d. h. das bunte Leben und Treiben der Jahrmärkte, der Münchener Dult. Schwer ist hier die Grenze zu ziehen zwischen dem, was vom Volke, und was für das Volk gespielt wurde, oft ist eine solche Grenze überhaupt nicht zu ziehen. Gewiß gehören die Marionettenspieler zu den Berufsschauspielern, sind die Hüttenspieler verkümmerte Erscheinungen schauspielernden Vagantentums, und sie werden mit den Wandertruppen besprochen werden müssen. Andrerseits fanden gerade die umherziehenden Marionettenschauspieler so viel Nachahmung im Volke, daß wenigstens an dieser Stelle ein Hinweis nötig ist. Wir hörten eben von den „Herbergen“. Liegt nicht selbst in ihnen eine dem Marionettenspiel verwandte Erscheinung? Maria und Joseph werden als Sinnbilder in zwei einfachen Figuren auf den Tisch gestellt. Auf Bewegung dieser Figuren ist zwar verzichtet, aber sie sind doch die Träger der Worte, auf sie richtet sich der Blick der Herumsitzenden, ihnen wird Schmerz und Freude wie lebenden Menschen geglaubt. Nichts anderes ist es mit den Marionetten. Tote Puppen, an Fäden gezogen und durch die Bewegung nur mehr zur Wirklichkeit getäuscht, schließlich aber auch nur „Sinnbilder“, um dem gesprochenen Wort, dem Gedanken zum plastischen Ausdruck zu verhelfen. Die Darstellung verlor an Interesse dem Stoff gegenüber. Und seine Lieblingsstoffe vom Faust, von der Genovefa u. a. erzählte sich das Volk auch im Marionettenspiel. Mit verhältnismäßig geringen Mitteln

[1]) Hartmann a. a. O. S. 101.

ließen sich die Puppen herstellen; schon darin lag ein Vorzug. Zogen Marionettenspieler auf die Dult, so lockten sie stets das Volk in Scharen herbei; zogen sie wieder fort, dann hatten sie manchen Schüler gefunden, der in emsiger Thätigkeit das Herrliche nachahmte, was er gesehen, und dann die Stoffe, die in seiner Umgebung lebten, auf diese neue Art erzählte. Wie beliebt in München das Marionettenspiel wurde, dessen erste Spuren bis ins ausgehende 16. Jahrhundert zurückreichen,[1]) wird in einem der nächsten Kapitel noch zu schildern sein. Dann teilte es freilich das Schicksal der anderen volkstümlichen Spiele, es wurde durch ein Polizeiverbot nach dem andern unterdrückt, bis im 19. Jahrhundert ein Mann auftrat, der die alten liebgewordenen und im Volke noch nicht vergessenen Marionettenspiele wieder belebte, sie von den Schlacken säuberte: Graf Franz Pocci,[2]) dessen sinnig-heitere Schöpfungen in unsern Tagen noch fortleben.

Deutlicher als auf der Dult trat das Wesen des Volkes nirgends zu Tage. Hier lebte eine Fülle alter, freilich meist entarteter Bräuche. Dort auf dem Schragen stand ein altes blindes Mütterlein, das „einem Schwarm halb trunkener Bengel Lieder alter Sagen und Märchen von Gespenstern und Türkensäbeln vorsang",[3]) hier drängte sich das Volk um einen Gesellen, der auf einer Art Bühne, einem hölzernen Aufbau, stand, und den Neugierigen „auf Tafeln gemalte Geschichten von Gespenstern, Zaubereien, scheußlichen Mißgeburten, Hexentänzen und von tausend gräßlichen Begebenheiten erzählte, welche sich mit Straßenräubern und Mördern, Schatzgräbern, Wahrsagern, Goldmachern, Wettermachern, Geisterbeschwörern, Fest- und Unsichtbarmachern, in alten Schlössern, grauenvollen Wäldern, auf Kirchhöfen und Schädelstätten zugetragen haben sollten".[4]) Noch hing das Volk am Teufel- und Hexenglauben, noch ließ es sich willig beschwatzen. Schlaue Gesellen aus seiner eigenen Mitte machten sich's zu Nutze; sie bereicherten sich

---

[1]) Vgl. Trautmann, Jahrbuch f. M. G., III, 265; Schnorrs Archiv f. Litt.-Gesch., XIII, 68.

[2]) Vgl. Hyacinth Holland, Franz Graf Pocci, ein Dichter- u. Künstlerleben, Bamberg, 1890. - (III. Bd. der von Reinhardstöttner und Trautmann hrg. Bayerischen Bibliothek.) — Ferner Hollands Vorwort zum VI. Bde. von Poccis Komödienbüchlein, München, 1877.

[3]) Westenrieder, Über die Bayern, 1780. Ges. Werke, Kempten, 1831—1838, III, 186 ff.

[4]) Westenrieder, Ges. Werke, X, 183. Die Akten liefern eine Bestätigung dieser Erscheinungen auf der Dult. So fand z. B. ein Polizeibefehl dd. 10. Nov.

durch Betrügerei der dummen Masse. Der ärgste Auswuchs dieses völlig ungesunden Zustandes waren wohl die sogenannten „Arztensspiele“, von denen die Akten häufig Kunde geben. Ärzte und Quacksalber, Operateure, Zahnausreißer stellten sich zur Dultzeit ein; dort konnten sie verdienen, es galt nur, den gläubigen Pöbel anzulocken. Sie lernten von den Komödianten, nahmen sich einen eben nicht mundfaulen Gehilfen, errichteten eine primitive Bühne, wohl nur eine Erhöhung, um von einer größeren Menge Volkes gesehen zu werden, und priesen dann ihre Salben und Medikamente an, indem sie aus dem Stegreif mit ihren Gehilfen einen von Possen, Zoten, Übertreibungen strotzenden Dialog hielten. Aus den Fastnachtspielen des 15. und 16. Jahrhunderts sind ja schon solche Szenen von Ärzten bekannt, der kernige Abraham a Santa Clara eifert gegen sie, und auch aus späterer Zeit haben sich in allen Teilen Deutschlands Nachrichten von Arztensspielen erhalten;[1]) so berichtet z. B. Johann Christian Brandes,[2]) der bekannte Schauspieler und Dichter, von einem in der Weichselgegend wandernden Arzt, der mit lateinischen Brocken und Urin die Wunden heilte und einen Hanswurst als Spaßmacher auf den Jahrmärkten gebrauchte. Und:

„Der Arzt schreit seine Pillen aus
Mit großer Prahlerei,
Der Harlekin macht manchen Flauß
Und lockt den Pöbel flink herbei!“

heißt es auf einem Blatte des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg, das solch eine Szene darstellt.[3]) Meist waren es natürlich Schwindler, die auf diese Weise sich Erwerb verschafften, doch auch

---

1778 „wegen durchgehends abgeschaften Marktschreyern, oder Waldhänseln, dan Bildermännern, ofentlichen Singern und Singerinnen“ strenge Befolgung. Stadtarchiv, Ratsprot., 1778, II.

[1]) Auch in München ist schon im 17. Jahrhundert von spielenden Ärzten die Rede. So bot auf der Dult im Jahre 1627 ein fahrender Arzt aus Elsaß-Lothringen Franziskus Minoruille seine Medikamente feil und führte dabei comedias italico more auf. Bei der Bitte um Verlängerung der Konzession wurde ihm das Feilbieten seiner Medikamente weiter gestattet, die „haltung offentlicher comedj“ aber untersagt; s. Lehers Bayerland, III (1892), S. 47.

[2]) Joh. Christ. Brandes, Meine Lebensgeschichte, Berlin, 1799, I. Bd., Kapitel 8 u. 9.

[3]) Th. Hampe, Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg, S. 155. — Der Stich aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts stellt einen fahrenden Arzt nebst Frau, Hanswurst und Mohr dar: er befindet sich im Kupferstichkabinet

Ärzte, die die Universität besucht hatten und mit kaiserlichen und kurfürstlichen Attesten ausgerüstet waren, griffen zu diesem Mittel. Der berühmteste unter ihnen, Johann Balthasar Carl Kohn, war 1741 in München zur Jakobidult. Er hatte sich im Mai 1724 einem Kolloquium vor der medizinischen Fakultät Ingolstadt unterworfen, war „alles Ernsts, fleißig und scharf examinieret" und hatte mit Ruhm bestanden.[1] Als „von weyl. Ihro Römisch Kayserl. und Königl. Kathol. Mayestät Carl dem Sechsten Höchst seel. Angedenckens allergnädigst bestellt gewesener Feld-Arzt, wie auch von Ihro Churfürstl. Durchlaucht zu Bayren allergdgst privilegirter Operateur"[2] durchzog er Ungarn, Österreich und Deutschland, und erreichte es kraft seines kaiserlichen Schutzbriefes überall, „auf einem Theatro zu gemeinsamer Zeigung seiner Künste, Wissenschaften und Erfahrung aufzustehen".[3])

des Germanischen Nationalmuseums (Sign. H. B. 9460). Max Herrmann hat ihn in einer Ausgabe von Goethes Jahrmarktsfest von Plundersweilern jüngst veröffentlicht. (Freundl. Mitteilg. d. Herrn Dr. Hampe.)

[1]) Teuber, Geschichte des Prager Theaters, I, 148 berichtet, daß Kohn 1735 seine Arznei- und Komödienbude in Prag am Altstädter Ringe errichtet habe. Teuber druckt S. 152 ff. das Gutachten der Ingolstädter Fakultät ab.

[2]) Augsburger Stadtarchiv, Akt: Meistersinger de 1721—1772. Tom. III. Prod. Nr. 101. — In Augsburg verhinderte das colleg. medic. anfangs Kohns Auftreten, bis er mit Hilfe seines mächtigen Schutzbriefes sich die Erlaubnis verschaffte, vierzehn Tage öffentlich auf dem Perlach-Platz auszustehen, die ersten acht Tage jedoch ohne Musik.

[3]) „ausstehen" fand ich in den Augsburger Meistersinger-Akten sowie in den Ratsprotokollen des Münchener Stadtarchivs als ständigen Ausdruck, auch Westenrieder gebraucht diese Form (Sämtl. Werke, X, 183); Dr. Hampe teilte mir auf eine Anfrage gütigst mit, daß die Nürnberger Ratsverläße stets und deutlich die Form „aufstehen" zeigen. — Die Art dieses Ausstehens war sehr verschieden; die einfachste Form war wohl ein hölzerner Aufbau; ein Nürnberger Ratsverlaß von 1723 enthält dafür die Bezeichnung: brücke (Hampe, a. a. O. II, Nr. 680); ein andrer in Bayern privilegierter Arzt, Balthasar Anton Statz, pflegte „auf Einem Pferdt öfentlich außzustehen" (Stadtarchiv Augsburg, Meistersinger-Akten III, 101); Johann Matthias Görgslener in Nürnberg ließ „ein seil zum voltisiren aufrichten" und spielte Komödie (Hampe, a. a. O. II, Nr. 670); Kohn hatte eine kleine Truppe bei sich und errichtete eine kleine Komödienhütte. Hampe citiert aus der handschriftlichen Fortsetzung von Schorers Beschreibung und Chronik von Memmingen: 1724 „kam ein Arzt Joh. Chr. Hüber mit 5 Kutschen, darunter 2 sehr prächtig, hatte 50 Personen bei sich, darunter . . eine Zwergin, 2 Heiducken u. verschiedene gute Musicanten . . ., auch 18 Pferde u. 2 Kamele. Er hatte sein Theater auf dem Ratzengraben, verkauffte seine Waar, spielte vor und nach Comoedien" u. s. w.

Wahrscheinlich schlug er auch in München während der Jakobidult 1741 eine eigene Bretterbühne auf, riß sie nach vierzehn Tagen wieder ab und zog, stets ein ruheloser Vagant, weiter durchs Reich. Nach ihm tauchten Jahr für Jahr ähnliche Gestalten auf, so daß von der Polizei gegen die „ausländischen" Ärzte und Marktschreier Befehle erlassen wurden.[1]) Aber auch der eigenen Unterthanen versah man sich. Um diesem gefährlichen Treiben Einhalt zu thun, duldete man künftig „inländische Zahnbrecher, Waldmänner, Arzten ꝛc." nur noch, wenn sie vor dem öffentlichen Auftreten zur Dultzeit „ein auf ein attestatum medicum hin ausgestelltes Patent besaßen".[2]) Daß damit der Unfug der Arztensspiele nicht gehoben war, braucht kaum erwähnt zu werden. Ebensowenig aber ist es nötig, hier die Verordnungen, die meist Arztens- und Hüttenspiele zusammen betrafen, einzeln zu erwähnen. Viel wichtiger ist der Hinweis, daß das Volk selbst mit dem Beginn der Aufklärung diese nur aus seiner Dummheit Vorteil ziehenden Charlatane durchschauen lernte und durch eigene Wandlung das meiste zu ihrer Vertilgung beitrug.

---

[1]) Kurfrstl. Befehl dd. 25. Juni 1755, Stadtarchiv München, Ratsprotokoll 1755, I, Bl. 242.

[2]) Kurfrstl. Befehl dd. 5. Januar 1756, ebenda, Rathsprotokoll 1756, II, Sitzg. v. 21. Aug. Weitere Verordnungen betr. die Ärzte auf Jahrmärkten erschienen 1763, 1772 am 26. Aug., 1773 am 1. Januar, 1778 am 10. Nov. u. s. w. (Stadtarchiv, Ratsprotokolle, und Kgl. Kreisarchiv).

IV.

Deutsche Wandertruppen im zweiten Drittel des Jahrhunderts (1737—1765).

Schritt für Schritt haben wir die allmähliche Unterdrückung aller volkstümlichen Spiele verfolgt; jedes Aufflackern der erstickten Glut, jedes halbkräftige Aufleben betrachtet. Die künstlerische Wertlosigkeit mußte außer acht gelassen und jede Äußerung auf schauspielerischem Gebiete darum mit Liebe begrüßt werden, weil eben viel Köstliches mit all dem Schutt zu Grunde ging. Anders werden wir die Wandertruppen, das französische Schauspiel von nun an beurteilen müssen. Es sind Jahre des Verfalls und des Aufblühens ästhetisch und national wertvoller Kunst. Die Wandertruppen, die während der Regierung Karl Alberts (1726—1745) und Max Josephs (1745—1777) in München aus- und einziehen, sind Glieder einer großen Kette, deren Lauf durch ganz Deutschland geht. Sie können im Norden nicht blind an der Thätigkeit Ackermanns, Ekhofs vorüberwandern, sie können den Ruf nach Reinheit der Kunst, Ehre der Künstler nicht überhören, und je nachdem sie im alten Schlendrian weiter sich wohl fühlen oder mit freudigem Zagen in den Ruf einstimmen, werden sie uns wertlos oder wertvoll für die Entwicklung der Schauspielkunst in München erscheinen. Schwer genug wurde es ihnen freilich gemacht. Das Volk, dessen Liebe einheimischem Spiel zugewandt war, nahm nur die willig zu Gaste, die ihm mit den Späßen der Hanswurste, mit abenteuerlich zugerichteten Haupt- und Staatsaktionen die Gastwilligkeit vergalten. Und der Adel sonnte sich noch einmal in dem vollen Glanz der höfischen, französischen Komödie. Ihm mußten die Götter, zu denen er sich in der Not geflüchtet hatte, durch heimische vollwertig ersetzt werden; das Volk aber wollte notdürftig erzogen sein, um im Theater mehr zu suchen als dumme, alberne Possen.

Der Wanderprinzipal, dessen Name im zweiten Drittel des Jahrhunderts am häufigsten in den Akten wiederkehrt, ist Franz Gerwald

von Wallerotti.[1] Über seine Herkunft sind wir nicht unterrichtet. Aus Innsbruck[2] und Berlin[3] kommt die erste Kunde von ihm — 1730 bezw. 1733 —, wenn die Nachrichten überhaupt als verbürgt gelten dürfen.

In München tritt er zuerst 1737 auf; als Prinzipal einer „Kunstreichen Pande Teutscher Comoedianten",[4] die aus „17 ruhmvollen Actorn Tanzern Vnd Singerinnen" bestand, zog er in die Stadt ein, und bat um die Erlaubnis, „aintweder Vor Dero Höchster Person selbsten das Theatrum eröffnen, oder wenigstens in der weltberiembt alhiesigen Haupt- und Residenz Statt zu negst künfftiger Markhtzeitt allenfahls nur die 14 Täg hindurch ainig Sünn- und Kunstreiche, nie ersehene Theatralische Actjones producieren zu derffen".[5] Das Glück war ihm günstig. In der Dreikönigsdult (Januar) 1738 schlug er seine Bühne auf, kam jedoch mit dem früheren bürgerlichen, nunmehr berufsmäßigen Schauspieler Stephan Mayr in solches Gedränge,[6] daß er nach der zugebilligten Frist München verließ und jahrelang fernblieb. Er zog durch aller Herren Länder und wurde schließlich auch von den Frankfurter Krönungsfeierlichkeiten 1743 angelockt.[7] Dort spielte er neben der französischen Truppe Gherardi-Seriny. Mit seinen unglaublich schwülstigen, läppischen Stücken zertrat er alle Keime wieder, die kurz zuvor die Neuberin zur Besserung des Geschmackes mit ihren Spielen gelegt hatte.[8] Aus den vielfach verschlungenen Wanderzügen

[1]) Sein Name kehrt in den verschiedensten Formen wieder: Ballerotti, Bellerotti (Pellerotti), Belrodi, Wallrodi, Wallrotti.

[2]) Gothaer Theater-Kalender, 1776, S. 145.

[3]) C. M. Plümicke, Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin, 1781, S. 113.

[4]) In Augsburg hatte er kurz zuvor als „principal der Königl. Preuss. Hoff Comoedianten" gespielt. Ihm war gestattet, über die anfangs zugebilligte Frist hinaus 14 Tage im Advent „convenable Biblische und Hystorische Actiones" zu produzieren (28. XI. 1737). Im Okt. 1738 kehrt er von einer Spielreise aus Tirol zurück, bittet um Spielerlaubnis, wird jedoch „wegen dermalig gefährl. Türckh-Kriegs güttl. abgewisen" (7. Okt. 1738). Stadtarchiv Augsburg, Akten: Meistersinger de 1721—1772. tom. III, Prod. Nr. 77 und 82.

[5]) Kgl. Kreisarchiv München, Akt: „Das dem chf. Hoffourier Franz Gerwald v. Wallerotti ertheilte Privilegium, deutsche theatralische Stücke hier und auswärts aufführen zu dörfen." De 1737—1765. H. R. fasc. 455 Nr. 4. — Der Bescheid auf W.'s Gesuch ist datiert: 20. XII. 1737.

[6]) s. oben S. 51.

[7]) Im Mai 1742 war er in Nürnberg, Hampe, Mittlgn. d. Ver. f. Gesch. d. Stadt Nürnberg, XIII, 202.

[8]) E. Mentzel, Gesch. der Schauspielkunst in Frankfurt a. M., 1882, S. 188.

Wallerottis in den nächsten Jahren seien nur einige Ruhepunkte hervorgehoben. In Dresden verschaffte er sich 1747 das Prädikat eines kurfürstlichen Hofkomödianten,[1]) in Prag hielt er die ungefährliche Konkurrenz einiger Polichinellspieler 1748 aus, mußte aber im Frühling 1749 dem Impresario Giovanni Battista Locatelli, demselben, an dessen Namen sich die glänzendste Epoche der älteren Gluck-Periode knüpft, weichen.[2]) Nach einem Aufenthalt in Mainz, wo er in Diensten des Grafen Cobentzel stand,[3]) und einer kurzen Thätigkeit auf der Frankfurter Herbstmesse des Jahres 1749 lenkte er seine Truppe zum ersten Mal wieder nach München. Von nun an ist er trotz mancher Wanderzüge hier heimisch geworden, von nun an bildet er den Mittelpunkt allen Wanderkomödiantentums für Bayerns Hauptstadt. Ein verwöhntes Publikum fand er nicht vor. 1748 hatte Johann Schulz in München gespielt, dessen Repertoire ein unaufhörliches Nacheinander von Hanswurstiaden und Haupt- und Staatsaktionen aufwies. Daß es in solcher Lage gefährlich war, ein gereinigtes Schauspiel mit Hoffnung auf Erfolg zu pflegen, leuchtet ein, aber Wallerotti scheint auch nur selten den Anfang zum Besseren gewagt zu haben. Wie auf allen Gebieten des geistigen Lebens jener Tage, macht sich in der Geschichte der Schauspielkunst der große Mangel an Überliefertem schmerzlich fühlbar. Von Wallerottis Spielplan in München hat sich nichts erhalten. Es ist darum nötig, auf seine Wirksamkeit in anderen Städten zu schauen, um sich ein einigermaßen richtiges Bild von seiner Bedeutung zu machen. Ob freilich eine Würdigung von seiner Münchener Wirksamkeit lediglich durch Analogien zu erreichen ist, scheint mir bei der verblüffenden Wandlungsfähigkeit eines damaligen Wanderprinzipals recht zweifelhaft. Aus manchem Gesuch, das noch betrachtet werden soll, geht hervor, daß Wallerotti gerade die Münchener Hanswurst- und Marionettenspieler, andere Wandertruppen und die Stadtmusikanten mit der Waffe bekämpfte, daß er ihre künstlerische Wertlosigkeit dem Rat und dem Kurfürsten hinstellte. Führte er nun aber auch wirklich aus, was er in seinen langen Eingaben als Pflicht des Schauspieldirektors pries? Huldigte er weniger dem lieben Volke? Oder ließ sich sein Gewissen

[1]) R. Prölß, Gesch. des Hoftheaters zu Dresden, 1878, S. 203. Prölß spricht von dem „italienischen Schauspieler Francesco Gervaldo von Pellerotti“.

[2]) O. Teuber, Gesch. des Prager Theaters, I, 193. Auch Teuber spricht von dem „italienischen Schauspieler Francesco Gervaldi von Pellerotti“.

[3]) E. Mentzel, a. a. O. S. 219.

von den Gulden und Kreuzern der Menge erkaufen? Fast will es so scheinen, wenn wir z. B. sein Frankfurter Repertoire betrachten. Es war ein Ragout, zusammengebraut aus tausend Sachen. Groteske Phantasien, albernster Unsinn, gespreizte Feierlichkeit gaben die Würze. Von der Zauberin Circe und dem Minotaurus, vom thracischen Tartarkam Tamerlan, von der asiatischen Banise hörten die Leute. Dann traten der römische Rechtsgelehrte Aemilianus Papinianus, Hannibal in Capua auf, in Corneilles Cid „signalisierte sich Chimene besonders in einigen Arien", Genovefa, die tugendsame, beteuerte ihre Unschuld, David vergoß Vaterthränen über seinen Sohn Absalom, Fausts, des Ärmsten, nicht zu vergessen, der in einer „extra ordinair-intriganten, recht vollkommenen Hauptaction" abgehandelt wurde. Und in all diese tragische Wehmut lachte Hanswurst hinein, Hanswurst, der an seiner Colombine in den Singspielen italienischer Herkunft eine kokette Gefährtin fand. Wallerotti selbst stutzte die Stoffe für seine Zwecke zurecht, er gönnte den beiden überall ein Plätzchen. Aber welche Gehilfen hatte er auch! Franz Nuth und Joseph Felix von Kurz! Jene beiden unermüdlichen Spaßmacher, die hier noch mit ihm an einem Karren zogen. Vergessen wir einmal die Rohheit und Schamlosigkeit! Wie viel bunte Herrlichkeit bleibt trotzdem übrig! Und ein Wertvolles darunter: jede Minute verlangte vom Schauspieler den Beweis der Schlagfertigkeit, geistiger Lebendigkeit! Das Spiel des Stegreifspieles bildete tüchtige Komödianten, deren größte Vorzüge in aller Freiheit von Regeln sich entwickelten. In solcher Schule war kein Geringerer als Friedrich Ludwig Schröder gebildet! Mochte das Publikum auch mit ernster kritischer Miene ins Theater gehen, den Wirkungen des Augenblicks konnte sich schwer jemand entziehen, denn so tief war das kritische Urteilsbedürfnis in jener Zeit noch wenigen ins Blut gedrungen, daß es nicht vor einem seiner Wirkung sichern Stegreifspieler verstummt wäre. Scharf lehrten erst Lessing und die um ihn das Mißverhältnis empfinden, in dem die Fähigkeiten eines Schauspielers zu dem standen, worin er sie beweisen konnte.

Von Zeit zu Zeit führte Wallerotti — dieser Ergänzung bedarf die Nachricht von seinem Spielplan noch — auch regelmäßige Stücke auf. Er verfehlte dann nie, darauf aufmerksam zu machen. Gottscheds Sterbender Cato, sein Cid, Destouches' Poetischer Dorfjunker in der Bearbeitung der Frau Gottsched, das Gespenst mit der Trommel u. a. waren darunter. Welche Seite seines Spielplans Wallerotti in München

stärker hervorkehrte, muß aber trotz dieser offenbaren Minderzahl der regelmäßigen Stücke unentschieden bleiben. Joseph Felix von Kurz, dessen Bernardoniaden eine Hauptstütze des Frankfurter Spielplans waren, zog nicht mehr mit ihm in München ein, auch Franz Nuth, der witzige Improvisator, verließ den Prinzipal.

Auf Befehl des Kurfürsten war „dem Franzen Wallerothj" am 17. September 1750 durch den Rat die Spielerlaubnis zugegangen.[1]) Im nächsten Jahre wurde sie erneuert. Wallerotti spielte die ganze Zeit über beim Faberbräu in der Sendlingergasse.[2]) Da traf Johann Schulz, der ein älteres Privileg besaß, 1752 in München ein; Wallerotti verständigte sich so gut mit ihm, als es ging, rüstete sich dann aber bald zur Abreise, da sich neben dem alten Harlekinspieler, dessen Vorstellungen stets besucht waren, kein dauernder Gewinn erhoffen ließ. Vorher aber sorgte er für seine Zukunft. In einem ausführlichen Gesuche[3]) bat er um das Privileg, „als Churf. bayr. Hoff-Comoediant nit allein in der hiesigen Haubt- und Residenzstatt, sondern all übrigen Haupt-Stätten Vnd Chur-Bayrisch abhangenten Landereyen ohne fernere Ruckfrage, auch zu allen Zeiten . . . sowohl seine moralische alſ comique comoedien aller Orten auffühen" zu dürfen. Sodann versprach er, nach seiner Rückkehr sein Komödienhaus selbst völlig instand zu setzen, oder das „teutsche Theatrum bey dem Weißer im Thal"[4]) zu beziehen, seine Truppe völlig zu erneuern und darauf zu sehen, daß Hof, Adel und Bürgerschaft in jeder Weise zufriedengestellt würden. Um den Schein der Gerechtigkeit zu wahren, machte er selbst unaufgefordert den Vorschlag, dem Johann Schulz als einzigem neben ihm die gleichen Rechte einzuräumen. Wie sehnlichst auf Erfüllung rechnend scheint jedoch die Bemerkung Wallerottis zu klingen, daß „besagter Schulz fernerhin alſ Director eine teutsche Trouppe zu fiehren, und das galante München nach Vergnügen zu bedienen ganz keine Hofnung von sich scheinen lasset". Am 11. Februar 1752 erfolgte auf dieses Gesuch Wallerottis ein günstiger Ratsbescheid, bald erging[5]) an alle Obrig-

[1]) Stadtarchiv München, Ratsprotokoll 1750, II.

[2]) Das geht aus einer Beschwerde der Lehenrößler (Lohnkutscher) hervor (Stadtarchiv, Ratsprotokoll 1752, I).

[3]) Kgl. Kreisarchiv München, Akt: betr. das Privilegium Wallerottis, de 1737—1765.

[4]) Weißerbräu, sonst Wieserbräu.

[5]) Kgl. Kreisarchiv München, ebenda; Befehl dd. 9. Juni 1752.

keiten und kurfürstlichen Regierungen die Weisung, dem Wallerotti bei Aufführung seiner Schauspiele, sofern sie nicht „wider die Ehrbarkeit und guten Sitten“ liefen, keinen Einhalt zu thun. Die endgültige Ausstellung dieses wertvollen Privilegs, das noch vierzig Jahre später Anlaß zu Rechtsstreitigkeiten gab, erfolgte mit der Unterschrift des Kurfürsten am 12. Januar 1753. Damit hatte Wallerotti ein Monopol in der Hand, das ihm die Zukunft sicherte. Johann Schulz war der einzige, den er neben sich dulden mußte, eine Einschränkung, die er getrost ertragen konnte, da Johann Schulz — soviel aus den Akten ersichtlich — nie wieder nach München kam. Gegen die Stadtmusikanten, die er unerlaubter Nachspiele bezichtigte, wandte er sein Privileg zum ersten Male an;[1]) sodann flehte er um gnädigsten Schutz, als 1754 vor der Jakobidult das Gerücht umherging, eine fremde Truppe habe sich die Spielkonzession zu verschaffen gewußt. Nur „wider einich etwan ankhommenten Arzten khenne er einiges Bedenkhen nit tragen“, lautete seine großmütige Versicherung, mit der er dem Rat entgegenkam.

Nach dieser Spielzeit verschwand er auf längere Zeit. Er suchte Nürnberg auf (1755),[2]) wo er sogar Erlaubnis erhielt, seine Spielzeit zu verlängern. Jedoch durfte er von dieser Gnade nicht viel Wesens machen, „damit andere sich nicht darauf berufen mögen“. Die Wirte wurden indessen von den fürsorglichen Ratsvätern selbst von der Abreise Wallerottis benachrichtigt, „damit sie sich in Zeiten prospicieren“ konnten. Über Mainz, wo er in der Herbstmesse spielte, zog Wallerotti dann — es war für ihn das letzte Mal — zur „weltberühmten moralischen Stadt Frankfurt“. Dort durfte er allein auf Fürsprache der Herzogin von Meiningen auftreten, während der Rat alle andern Gesuche der kriegerischen Zeitläufte wegen abschlug. In den nächsten Jahren kehrte er dann von kleineren Wanderreisen in Bayern (dazu Salzburg) regelmäßig nach München zurück. Sein Privileg wurde vom Rate treu geschützt. Als daher im Januar 1761 ein ärmlicher Winkelkomödiant, Franz Paul Aullinger, ein Münchener Hofschneiderssohn, um die Erlaubnis nachsuchte,[3]) „mit lebendigen Persohnen einige comoedien exhibieren zu därffen“, wurde zuerst Wallerotti um sein Urteil ersucht. Er fand, daß in „derlei lebendigen exhibitiones der Erfahrung gemäß ärgerliche und wider die gute Sitten lauffende Zotten

[1]) s. oben S. 56.

[2]) Hampe, a. a. O. S. 210 ff.

[3]) Kgl. Kreisarchiv München, Akt: die geistlichen Schauspiele betr.

und Possen, dan unanständige Missbräuch" mitunterliesen, und erreichte dadurch seinen Zweck, eine ihm unbequeme Konkurrenz nicht aufkommen zu lassen. Diese herrische Stellung des Wanderkomödianten hatten auch die Stadtmusikanten, nicht minder aber die französischen Hofkomödianten, die auch öffentlich Vorstellungen gaben, aufs empfindlichste zu spüren. Ja, es klingt fast, als ob der deutsche Hofkomödiant den Franzosen gegenüber auch den nationalen Standpunkt bewußt hervorkehrt und dem Kurfürsten in aller Vorsichtigkeit einen Vorwurf macht, wenn er schreibt, die Franzosen hätten entweder zu gehen, oder ihn um einen Vergleich anzugehen, falls dero „Churf. Drlt. neben dem Sächs. Hoff Sich fehrners an dießen französßischen Comoedien zu vergnügen gnädigstes Belieben tragen sollte"![1]) Die Franzosen gingen, Wallerotti blieb. Immer heimischer fühlte er sich, immer selbstbewußter trat er auf. Davon giebt das beste Zeugnis ein Kontrakt, der vom Rate aufgesetzt und von ihm mit Randbemerkungen versehen zurückgeschickt wurde.[2]) Es handelte sich um die Benutzung des Rathaussaales, der kurz zuvor den Stadtmusikanten als Spiellokal eingeräumt war. Das dort befindliche „ganze Theatrum nebst denen gespörten 22 logen, worunter 2 fürstenlogen begriffen, besamt dem Partere, orgester und Amphitheatro nebst der garderob und Anlegkammer, wie auch die Cordine, dan 12 Wandleichter, mit 3 Verschaidtenen ein- und ausgängen auf dem Rhathaus" sollte ihm überlassen werden. Den Bedingungen des Rates trat er mit einem Ton gegenüber, der durchaus nicht seinen üblichen demütigen Gesuchen um Schutz des Privilegs entsprach. Schließlich erfolgte eine Einigung; der Rat ließ von seiner strengen Forderung ab, nachdem Wallerotti wieder die Rolle des Schutz und Unterstützung suchenden Wanderprinzipals gegen die des selbstbewußten, herrischen „kurfürstl. Hofkomödianten" eingetauscht hatte. Mit den Stadtmusikanten kam er wegen der Benutzung des Rathaussaales nicht in Konflikt, da diese erst in den Fasten ihre sechswöchentliche Spielzeit begannen, während Wallerotti durch ein unvermutetes kurfürstliches Edikt vom 16. Februar 1762 angewiesen wurde, „annoch disen carneval hindurch seine Pantomimes zu produciren, nach Verfluß der Faschingszeit aber sich dessen gänzlichen zu begeben". Über den Anlaß zu einem solchen Schritt verlautet nichts. Wallerotti zog dann bald mit seiner Truppe fort; er wandte sich nach Linz, versuchte — trotz einer Empfehlung

[1]) Schreiben dd. 2. Nov. 1761 (Kgl. Kreisarchiv).

[2]) Stadtarchiv München, Akt: Gemeinde-Eigentum, Das alte Rathaus 2c.

des Grafen Schlick vergeblich — im Herbst in Graz zu spielen, und zog durch kleinere Landstädte weiter. Erst 1764 hören wir wieder von ihm; seine Frau, Theresia Elisabetha, legt in seinem Namen Beschwerde gegen die Stadtmusikanten ein, die durch Aufführung der Genovefa und der Margarethe von Corthona ihr Privileg, das ihnen nur Passionsspiele gestatte, überschritten und ihn damit in seinem verletzt hätten. Ein klarer Blick über das Münchener Bühnenwesen ist auch in diesen Jahren nicht möglich. Es scheint jedoch, daß Wallerotti nach seiner Rückkehr dem Schauspielerberuf Lebewohl sagte und eine Hoffouriersstelle, die sein Vater bekleidet hatte, antrat. Seine Truppe vereinte sich in München mit der Koberweinschen Gesellschaft. Diese war ein Rest von der im großen Stile unternommenen, aber kläglich gescheiterten Prager Theater-Impresa (1764) Bernardons.[1] Joseph Felix von Kurz selbst hatte sich mit einer kleinen Schar, die meist Operetten aufführte, nach Venedig geflüchtet, erlitt auch dort eine glänzende Niederlage und wanderte über Preßburg allmählich nach München (1765), wo wir ihn noch in seiner Thätigkeit näher kennen lernen werden. Ein zweiter Teil der Prager Impresa war unter Brunians Leitung nach Brünn gezogen und wieder nach Prag zurückgekehrt, als dort die Luft rein war. Koberwein endlich, der Schwager Josephs von Kurz, wählte München zu seinem Ziele. Über seine Anwesenheit in der Stadt, seinen Spielplan enthalten die Archive nichts. Die einzige Erwähnung seines Namens in München findet sich im Churbairischen Intelligenzblatt,[2] wo er zusammen mit Mayr (Stephan Mayr), Wallerotti, Nuth, Porsch, Fiedler unter den Wandertruppen genannt wird, die vor der Gründung der Nationalschaubühne die Hauptstadt besuchten. Ganz zutreffend scheint übrigens diese — von Lipowsky[3]) später übernommene — Nachricht

---

[1]) F. Raab, Johann Joseph Felix von Kurz, genannt Bernardon, Frankfurt a. M., 1899, S. 127.

[2]) Churbairisches Intelligenz-Blatt, 1776, Nr. 45 vom 9. November. Nach einem Artikel in der Allg. Dtsch. Biographie, XVI, 363, der nach Koberweins (mir unzugänglicher) Lebensbeschreibung von Jos. Kürschner verfaßt ist, trat Simon Friedrich Koberwein 1756 (??) in München zu der Gesellschaft des Felix Kurz über, heiratete dessen Tochter Edmunda (1756 in Brünn), übernahm 1762 Wallerottis Truppe, mit der er in Salzburg, Augsburg, Ulm, Rostock spielte und für den Winter 1764/65 wieder nach München zog. — Was mir zur Nachprüfung dieser unklaren Verhältnisse die Akten boten, ist im Text verarbeitet.

[3]) Lipowsky, Bürger-Militär-Almanach (National-Garde-Jahrbuch) 1814, S. 33.

überhaupt nicht zu sein; einerseits fehlt z. B. Sebastiani, fehlt Moser, andrerseits durfte ein Hüttenspieler wie Fiedler nicht mit jenen in einem Atem genannt werden. Dann hätte die große Schar von Hüttenspielern, die jährlich während der Dultzeit zuwanderten, auch genannt werden müssen. Die Zahl dieser dii minores, die stets eine gläubige Gemeinde um sich versammelten, war bedenklich hoch, natürlich relativ verstanden. Schon Wallerotti klagte darüber; Haupt- und Staatsaktionen und die elendesten Possen, hin und wieder auch Stücke mit einem Stich ins Geistliche, waren ihr Sport; seine Vorstellungen wurden nicht so fleißig besucht. Die Schuld daran maß er nur dem Umstande bei, daß „allgemach das obzwar curiose München wegen denen gar zu vill alhier repraesentirten Spectacln zimmlichen ermüedet“ [1]) sei! Wie begreiflich ist das, wenn wir hören, daß z. B. auf der Jakobidult des Jahres 1762 gleichzeitig acht Spielhütten errichtet waren! [2]) Da mußte einer den andern um die Gunst des lieben Pöbels zu betrügen suchen, da konnte kein ernster Spieler aufkommen. Und wenn dann der Jahrmarktstrubel verhallt war, wie sollte ein langer Winter einen Wanderkomödianten mit größerer Truppe ernähren, zumal zur Adventzeit und dann zur Faschings- und Fastenzeit wieder mancher kleine Nebenbuhler unter bürgerlichen Spielern auftrat. Dilettantismus und Berufsschauspiel mußten einander scheel und neidisch anschauen. Die Weisheit der Stadtväter konnte hier nicht helfen; der Wanderkomödiant that am besten, des Publikums Geschmack zu studieren und in das entsprechende Repertoire ab und zu einen Brocken zu werfen, der wie ein regelmäßig zugeschnittenes Kunstwerk aussah.

Acht Hüttenspieler während einer Dult, und kaum acht Wandertruppen in zwei, drei Jahrzehnten! Auch wenn wir dem lückenhaft erhaltenen Material den Verlust des einen und andern Namens eines Wanderprinzipals zuschreiben müssen!

Der letzte Wanderprinzipal, der dauernd in München eingekehrt war und Winter für Winter gespielt hatte,[3]) war jener Stephan Mayr,

---

[1]) Stadtarchiv München, Akt: Gemeinde-Eigentum . . . .

[2]) Am 9. August 1762 wird dem Franz Aullinger gestattet, noch weitere vierzehn Tage zu spielen; er hatte während der Dult großen Schaden erlitten, zumal acht Spielhütten vorhanden und obendrein beständig schlechtes Wetter zur Einstellung des Spieles öfter gezwungen hatte. Kgl. Kreisarchiv München, Pers.-A. H. R. fasc. 462 Nr. 92.

[3]) Diese und die folgenden Nachrichten fehlen bei Trautmann. Aus dem Augsburger Stadtarchiv (Meistersinger-Akten de 1721—1772, Tom. III) sei deshalb

dessen Stellung zu den Stadtmusikanten oben betrachtet ist. Er scheint als Münchener Kind stets gute Aufnahme gefunden zu haben, und benutzte dann den Sommer zu kleinen und auch größeren Wanderzügen. Mit ihm und später allein kehrte Johannes Schulz in München ein; 1730 und 1736 sah München den „starken Mann" Karl von Eckenberg, den preußischen Seiltänzer und Komödianten;[1] 1738 gab der „burger und Bortenmacher Johann Heinrich Casimir Purmann", der Führer der Augsburger Meistersinger, der alljährlich dort im gräflich Fuggerischen Saal die heilige Passion aufführte, mit seinen bürgerlichen

hier nachgetragen: 1729 im Dezember reichen Joannes Schultz und Stephan Mayr, „Principalen der Churbayrischen Bande Comoedianten", ein Gesuch in Augsburg ein, nach Ostern drei Wochen spielen zu dürfen. Sie bringen Zeugnisse von München (wo sie vom Kurfürsten zu „Würckhl. Münchener Comoedianten" angenommen seien), Innsbruck, Salzburg, Linz, Passau, Regensburg bei, und sind bereit, um Schulden vorzubeugen, sofort eine (von dem Rat übrigens stets verlangte) Kaution von 200 fl. zu leisten. Sie empfehlen sich dem Rat: „Übrigens ist diese in 13 Personen bestehende Banda, mit magnifiquen Kleydern und Theatris, gutten actricen, und acteurs, versehen, daß Wir ohne flaterie uns rühmen können, nicht nur eine hohe Noblesse . . . sondern Männiglich zu contentieren." Am 3. XII. 1729 erfolgt zusagender Bescheid. (Tom. III, Prod. 42.) — Im April 1730 bitten dieselben, nachdem sie in Augsburg zehn Komödien gespielt haben, um Spielverlängerung, die am 29. IV. gestattet wird. (Ebenda, Prod. Nr. 46.) — Im April 1740 kommen sie von München, wo sie den Winter hindurch gespielt haben, führen moralische und historische Tragödien auf, und erhalten die Erlaubnis, noch länger spielen zu dürfen, „auß unterthgstm égard gegen Se Churfürstl. Dlt in Bayrn und zu Vermeydung übler Impressionen, und Beybehaltung höchstnöthiger guter Nachbarschafft". Stephan Mayr hatte den anfangs zögernden Rat willfährig gestimmt und seine Erlaubnis gleichsam herausgefordert, „weil Wir in Ansehung eines Chur-Fürstl.-Bayrischen ex commissione speciali auf meine Lebens Zeit ertheilten gnädigsten decreti |: da ich als ein Bürger schon 17 Jahr die Winters Zeit ohnausgesetzet in München agire :| in denen meisten des heyl. Römisch:-Reichs-Städten alß Ulm, Regenspurg . . . . . dise gdgste Licenz erhalten". (Ebenda, Prod. 86—89, 90, 91—92.) — Im Oktober 1741 ist Stephan Mayr mit seiner Truppe (ohne Johannes Schulz) in Augsburg. Beschwerde gegen einen Arzt, der „durch producierung seiner öffentl: Comoedien, und Bourlesques |: Welche Wohl nicht de essentia seiner Wunder medicin seyn können :| uns also schwächet, daß wir kaum die täglich benöthigte Unkosten, noch wöniger einen Überschus erschwingen können . . . ." (Ebenda, Prod. 122.) 1743 sind sie beide zusammen wieder in München. Kgl. Kreisarchiv, H. R. fasc. 461 Nr. 34.

[1]) Trautmann, a. a. O. III, 427 f. (Anm. 606). Auch 1725 war Eckenberg in München gewesen.

Genossen in München ein Gastspiel,[1]) dann aber hören wir etwa zehn Jahre lang nichts von einer deutschen Wandertruppe. Daran mag nicht zum mindesten der Ausbruch des österreichischen Erbfolgekrieges schuld gewesen sein, der über Bayern wieder nach längerer Friedenszeit unsägliches Elend brachte. In München hausten Panduren. Das Volk war tief verbittert.

O Reiches, o Edleß, o liebes Bayrlandt
Mit dir wirdt Vmbgangen, es ist ia ein schandt,
Des teutschlands ein Zierdte, ein kleinod du bist,
Von Neydt deiner feinden nunmehro verwüsst.
in aschen und glueth
da liget dein gutt,
Die Erdt ist begossen mit häuffigem blueth
der graußambe Vngar, der türckhisch Pandur
Zu deinem Verderben ser haut yber dschnur.[2])

heißt es in einem im Volk entstandenen Liede jener Zeit. Erst nach Karl Alberts Tode hören wir wieder von Wandertruppen. 1746 zog Meister Nicolini, der mit einer aus Kindern und Halberwachsenen bestehenden Truppe „opera-pantomimen“ aufführte, durch München. Mit einem Empfehlungsschreiben entließ ihn Max Joseph.[3]) Und als dieser Fürst im nächsten Jahre Hochzeit hielt,[4]) da stellte sich ein alter Bekannter ein, Johannes Schulz, der „bei dem allgemeinen Frohlocken derer getreuisten Unterthanen die aller unterthänigst-demuthigste Devotion in einem traumgedicht“[5]) erzeigte. Dieses „Traumgedicht“, der „Triumph der Liebe“, 1747 zu München gedruckt, ist vermutlich eine Übersetzung eines französischen in der Hof- und Staatsbibliothek handschriftlich aufbewahrten Originals: Le triomphe de l'amour;[6]) es ist ein Festspiel,

---

[1]) Augsburger Stadtarchiv, Meistersinger-Akten, II, 1687—1776, Prod. 67, und III, de 1721—1772, Prod. 90.

[2]) Handschriftlich auf der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek München, Cgm. Xiana, 11 g.

[3]) Kgl. Kreisarchiv München, H. R. fasc. 461 Nr. 57. Nicolini zog mit seinen Kinderpantomimen, die durch Pracht der Kostüme auffielen, durch Deutschland; so 1745 Frankfurt, 1747 Prag, 1748 Hamburg, 1749—1771 wirkte er am braunschweigischen Hofe.

[4]) Max III. Joseph vermählte sich mit Maria Anna von Sachsen, einer kunstsinnigen Fürstin, die der Entwicklung des Theaters wie allem geistigen Leben ihre Aufmerksamkeit zuwandte.

[5]) Gottsched, Nöthiger Vorrath, 1757, I, 327.

[6]) Cod. gall. 568 (Bavar. 3473).

in dem Venus, Amor, Poseidon und die andern Götter auftreten und durch das — dem Hochzeitsfeste entsprechend — der Triumph Amors über alle andre Macht gefeiert wird; Liebe beseelt die ganze Schöpfung, Liebe fesselt Unsterbliche und Sterbliche.

Schulz' Repertoire[1]) prangte sonst freilich in dem buntscheckigsten Hanswurstkostüm. Neben erschrecklichen Tragödien wartete er fast jeden Abend mit einer Operetta bernesca[2]) auf, in der Hanswurst und Colombine sangen.[3]) Johann Joseph Prunian leitete unter ihm die Pantomimen. Auch im nächsten Jahre (1748) spielten sie in München. Zum ersten Male gewinnen wir hier auch einen Einblick in das Leben und Treiben der lustigen und dabei recht hungrigen Gesellschaft. Karoline Schulze, die spätere Madame Kummerfelden, deren Theaterblut schließlich in Weimar durch brav-bürgerliche Thätigkeit verwässert war,[4]) zog damals als dreijähriges Komödiantenkind nach München; sie gibt in ihren Denkwürdigkeiten[5]) ein Bild von Schulz' Truppe, wie es

[1]) Trautmann, a. a. O. III, 359 ff. druckt nach einer Zettelsammlung im German. Nationalmuseum Schulz' Repertoire während des Nürnberger Aufenthaltes 1748 und 1752 ab.

[2]) D. h. in der Art Bernis. Francesco Berni (1490—1535), der in seinen „Capitoli" und Sonetten Zweideutiges, Frivoles und Spöttisches in reinstem Italienisch vortrug, der Liebling seiner Zeit, Umarbeiter von Bojardos Verliebtem Roland, ist der Vater der burlesken Poesie (auch poesia bernesca).

[3]) Ich vermute, daß folgender undatierter Theaterzettel im Besitz des Histor. Vereins für Oberbayern (Kleine vermischte Schriften, V, 14) auf eine Vorstellung der Schulzischen Truppe sich bezieht: „Hoch-Teutsche Comoedianten: Colombina Ortolana Sciocca overo: Colombina Fatta Contessa per forza. COLOMBINA die Tumme Gärtnerin oder die mit Gewalt zur Gräfin gemachte COLOMBINA, und Hannß-Wursts glücklich ausgeschlagene Kupplerin. Eine durch und durch lustige Bourlesque. Den Beschluß machet täglich eine auß dem Frantzösisch- oder Italiänischen übersetzte Bourlesque, oder ein andere Nach-Comoedie. Schauplatz bey Herrn Radda oder sogenannten Herrn Weiser / der Anfang precisè um 4 Uhr / das Einlag-Gelt L'ordinair. Es dienet zur Nachricht, daß der Haupt-Aufgang in der Leder-Gassen sey / doch kann man auch durch das Hauß in dem Thal einen Eingang haben / ist also ein doppleter Eingang."

[4]) Karoline Schulze, 1745 in Wien geboren, heiratete 1768 den Kaufmann Kummerfeld; nach dem Tode ihres Mannes (1777) ging sie wieder zur Bühne, gründete dann 1785 eine Nähschule in Weimar. In dieser Thätigkeit schildert sie Helene Böhlau in der Erzählung: „Im alten Rödchen zu Weimar".

[5]) Aus dem Komödiantenleben des vorigen Jahrhunderts. Denkwürdigkeiten von Karoline Schulze. Mitgeteilt von Hermann Uhde. Raumers histor. Taschenbuch, 5. Folge, 3. Jahrgg., 1873, S. 359—415.

ihre Eltern zu größtem Schrecken vorfanden. Gleich beim ersten Besuch entdeckten sie das Elend und die verlumpte Herrlichkeit. Schulz „saß in einem abgetragenen Rocke, die reiche Prinzipalsweste war mit Nadeln zugesteckt, da die Knöpfe gleich dem Silber an den Taschen längst verschwunden waren; die Frau Prinzipalin präsentierte sich in zerrissenem Haushabit, aber geschminkt und mit Mouchen auf dem Gesicht. Hundert Gulden hatte die Reise (von Wien) gekostet; der Prinzipal hatte keine hundert Kreuzer! Die Eltern erklärten, sofort umkehren zu wollen, falls er die Reise nicht bezahlte, worauf Schultz nach etlichen Tagen das Geld brachte. Erst dann erhielten wir unsern bis dahin mit Beschlag belegten Koffer". — Schulz spielte dann mit seiner Truppe in Straubing und Landshut, ohne selbst dort zu gefallen. Nun ging es wieder nach München. „Wir waren die einzigen, welche eine Kutsche bezahlen konnten," erzählt Karoline Schulze weiter, „alle übrigen wanderten zu Fuße. Im ersten Nachtquartier erreichten wir sie im erbärmlichsten Zustande: von einem starken Regen bis auf die Haut durchnäßt, hatten sie ihre Kleider an den Ofen gehängt, um sie zu trocknen. Um den Prinzipal herum, der in seiner roten Weste, Allongenperrücke und weißen Strümpfen komisch genug aussah, hantierten die Frauenzimmer in weißen Schuhen mit roten Bändern, bunten Schleifen am Kopfe, hohen Toupets und feinen Manschetten. Auf einem Ackerwagen, der mit ein paar Schütten Stroh praktikabel gemacht wurde, zogen sie dann weiter . . . .". Hogarths Komödianten! —

Mit Wallerottis Ankunft in München und der Erwerbung seines Privilegs (1753) hören alle Nachrichten von Johann Schulz auf; er scheint nie wieder hier gespielt zu haben. Welche Wandertruppen neben Wallerotti oder wohl richtiger während seiner Abwesenheit von München in den Jahren von 1753 bis 1765, d. h. bis zu dem ersten Versuche, eine stehende Bühne zu errichten, gespielt haben, darüber geben die Akten überhaupt spärliche Kunde.

1758 zog ein Komödiant in München ein, der draußen im Reich längst zu den bekannten gehörte, der seine Schar meist von Frankfurt bis Straßburg durch die einzelnen Städte der Rheinlande führte; es war Franz Joseph Sebastiani;[1]) auf dem kurfürstlichen Opernhaus führte er von Michaelis 1758 an Pantomimen und französische Operetten, Tänze und kleine deutsche Schauspiele mit seiner aus Kindern

[1]) Vgl. E. Mentzel, a. a. O. S. 239, 281, 308, 487 f.

bestehenden Truppe auf. Er erwarb sich die Zufriedenheit des Hofes, zog mit Empfehlungsbriefen versehen darauf nach Augsburg, um im Sommer 1759 noch einmal zurückzukehren und in der Jakobidult „wieder derlei actiones“ und zwar „in der Passion hütten auf dem Anger“ vorzustellen.[1]) Dann wanderte er fort. Zwanzig Jahre darauf — im September 1778 — reiste eine Schar von Komödianten von der sonnigen Pfalz wieder zur bayerischen Hauptstadt. Es war Marchands Truppe, die aus der Sebastianischen hervorgegangen war und die nun nicht mehr mit Kindern bunte Tänze und Pantomimen in der Hütte auf dem Anger spielte, sondern im alten Opernhaus die Hoffnungen auf eine deutsche Nationalbühne erfüllte oder wenigstens erfüllen sollte. —

Von größeren Wandertruppen müssen nach der erwähnten Angabe im Churbairischen Intelligenzblatt noch Franz Anton Nuth und Arnold Heinrich Porsch mit ihren Truppen in München gewesen sein.[2]) Jener wird wohl um 1760 hier gespielt haben und zwar, um nach seinem Nürnberger Repertoire zu schließen,[3]) ein Gemisch von steifen, regelmäßigen Stücken, Hanswurstiaden — er spielte den „Lipperl“ 1760 in Nürnberg — und Pantomimen, dieser einige Zeit später. Sein Spielplan zeugte in Nürnberg (1763, 1764/65) von einer gewissen Vielseitigkeit, vor allem bewies er deutlich eine Abnahme der Hanswurstiaden.[4])

Zahlreicher nun als diese Wandertruppen zogen zur Münchener Dult alljährlich Hütten- und Marionettenspieler. Einen Unterschied zwischen Wandertruppen und Hüttenspielern zu machen, erscheint mir durchaus berechtigt und nötig. Gewiß sind diese auch jenes, und sie stehen beide als berufsmäßige Schauspieler „mit lebenden Persohnen“ den Marionettenspielern einerseits, dem bürgerlichen Dilettantismus andrerseits gegenüber. Der Unterschied besteht zunächst in der verschiedenen Stärke der Truppe: Hüttenspieler nur vier, fünf zu einer Truppe vereint, meist eine Familie mit ein oder zwei Gehilfen, die Wandertruppen dagegen mindestens drei-, viermal so stark, oft fünfundzwanzig bis dreißig Mitglieder zählend. Sodann ziehen die Wandertruppen durch

[1]) Kgl. Kreisarchiv München, Akt: die sogen. Kinder-Komödien, derselben anfänglich gestattete, später aber verbotene Aufführung ꝛc. betr. H. R. fasc. 461 Nr. 57.

[2]) In den Archiven habe ich nichts über sie finden können.

[3]) Hampe, a. a. O. S. 203; s. auch Inhaltsverzeichnis.

[4]) Hampe, a. a. O S. 204 f.

ganz Deutschland, oder — was für die Münchener in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts immer mehr zutrifft — durch Böhmen, Österreich-Ungarn, Tirol und die Schweiz, während die Hüttenspieler in Bayerns Dörfern und kleinen Städten umherziehen, selten nur über die Landesgrenze hinaus. Sie kommen meist nur zur Dult, während die Wandertruppen — z. B. Stephan Mayr, Schulz, Wallerotti u. a. — München für den Winter aufsuchen, weil allein eine größere Stadt eine größere Truppe mehrere Monate hindurch ernähren kann. Die Hüttenspieler schlagen stets auf dem Markt — in München also auf der Dult — ihre Hütte auf, meist aus einigen schräg gegenübergestellten mit Leinwand bespannten Stangen bestehend, vor der sie auf einem einige Fuß über dem Erdboden errichteten Bretterpodium spielen; die Wandertruppen beziehen teils das Rathaus, teils die Bühne im Wieser oder im Faberbräu. Endlich sind die Hüttenspieler häufig Schauspieler und Marionettenspieler zu gleicher Zeit oder sie werden das eine nach dem andern. In ihren Reihen geht die Herübernahme mancher als Marionettenspiel zuerst gearbeiteten Stücke in den Spielplan der mit lebenden Personen spielenden Truppen vor sich; hier liegt der Grund, warum so manches Schauspiel deutlich die Züge des Puppenspiels verrät oder umgekehrt (z. B. Genovefa, Doktor Faust, Don Juan [1]) u. s. w.).

Bei einigen Hüttenspielern im letzten Viertel des Jahrhunderts läßt sich denn auch mit archivalischen Belegen erweisen, daß sie und mit ihnen notwendig ihre Stücke jene Wandlung vom Marionetten- zum Hüttenspieler durchgemacht haben. Es wird weiter unten noch darauf hinzuweisen sein.

Ewig gleichförmig ist das Schicksal dieser der Volksbelustigung dienenden Gesellen. Was für uns allein Reiz und Wert hätte, ihre Spiele, ihre besten nur aus dem Stegreif gesprochenen Witze und Betrachtungen sind verloren und damit ein Teil lebendiger Kultur- und Litteraturgeschichte. Die Akten geben nur noch eine Reihe von Namen und Vorfällen, die der Vollständigkeit wegen in aller Kürze hier angeführt werden mögen.

Im Jahre 1751 taucht zum ersten Male ein Marionettenspieler auf, der dann vierundvierzig Jahre lang Jahr für Jahr zur Münchener Dult erschien: Joseph Mang Hage oder wie er meist genannt wird

[1]) Vgl. z. B. darüber R. M. Werners Einleitung zu seiner Ausgabe des Laufener Don Juans, Theatergesch. Forschgn., III, 95 ff.

Joseph Hage.[1]) Ihm gestattete Max III. Joseph, „in ansechung sowohl seines vatters, dermahligen Kürchendieners bei den P. P. Capucinern alhier über 40 Jahr: alß auch sein über 8 Jahr lang wohl gelaisten Kriegsdiensten“ mit englischen Marionetten „etlichen commedien spihlen Vnd so andern actiones comicas dahier vorstehlen zu derffen“.

1752 taucht ein neuer Marionettenspieler auf, Johann Lind,[2]) von dem sich nicht feststellen läßt, ob er in den nächsten Jahren zur Dult erschien. Den Akten desselben Jahres liegt ein Zettel bei, auf dem sich recht abenteuerliche Gesellen ankündigen: „Mit Gnädigster | Concession | Werden | Die hier anwesende Rußische, Hochfl. Tolgirucische Hof- Luftspringer | Voltisirer, Palancirer, Spadon- und | Schwadron-Meister; ingleichen starcke | Manns-Künstler | Wiederum die Ehre haben, ihre Schaubühne zu eröfnen und allen | respektiven Zuschauern ein sattsames Vergnügen | verschaffen.“ Sollten das „wiederum“ und „starcke Manns-Künstler“ vielleicht irgendwie auf Eckenberg, der ja früher in München gewesen war, hinweisen? 1752 war Eckenberg freilich in Dänemark, so daß die beiden Möglichkeiten offen bleiben, den (undatierten) Zettel früher anzusetzen oder eine Nachahmung, vielleicht auch Fortsetzung von Eckenbergs Künsten durch frühere Genossen anzunehmen.

Für die nächsten Jahre bleiben die Akten jede Auskunft schuldig. Erst für 1757 melden sie von dem Komödianten und Wachsbossierer Johann Alphons Roh, der während der Dult Marionettenspiele aufführte.

In diesem Jahre beginnt auch der im Kampf mit Wallerotti bereits erwähnte Franz Paul Aullinger zu spielen. Er war zuerst Marionettenspieler, trat aber schon 1760 als Hüttenspieler auf. Für jedes folgende Jahr läßt er sich in München zur Jakobidult nachweisen. 1765 spielt er mit sechs Personen in einer Hütte, als Einheimischer die Vergünstigung genießend, nicht täglich 12 Kreuzer ans Mautamt zahlen zu brauchen. 1764 darf Joseph Wisser, Hüttenspieler aus der Au, auf dem Anger bis abends 9 Uhr spielen.

---

[1]) Kgl. Kreisarchiv München, Akt: die englischen sogen. Marionettenspiele oder Schauspiele mit leblosen Figuren und deren zeitliche Gestattung 2c. betr., 1757—1797. H. R. fasc. 461 Nr. 55. Zweimal: Joseph Mang Hage [Haage], einmal (im kurfürstl. Schreiben an den Rat, dd. 7. XI. 1751, Stadtarchiv, Ratsprotokoll) Joseph Mang, später nur Joseph Hage [Haage].

[2]) Diese und die folgenden Mitteilungen sind Akten des Kgl. Kreisarchives München oder des Stadtarchives entnommen.

V.

Die letzte Blütezeit des französischen Schauspiels.

Als im Jahre 1748 die Mutter der Karoline Schulze zum ersten Mal in München auftrat, ließ die Kurfürstin, die mit ihrem Gemahl im Theater war, sie nach der Vorstellung zu sich rufen, sagte ihr Artigkeiten und schloß mit den Worten: „Mache Sie, daß mehrere Ihresgleichen hieherkommen.“ Dieselbe Fürstin gab dann, als die stehende Bühne nur einigermaßen gesichert erschien, 1773 durch eine Übersetzung eines französischen Lustspiels den Anstoß zu einer fruchtbaren Thätigkeit des bayerischen Adels auf litterarischem Gebiet — sie sorgte auch sonst eifrig für das Gedeihen der jungen Bühne. Welche Entwicklung in diesem kurzen Zeitraum! 1748 das beschämende Eingeständnis, daß mit solchen Wandertruppen sich nichts beginnen, geschweige denn erreichen ließ, zwei Jahrzehnte später liebevolle Pflege kunstmäßiger, ernster und nationaler Dramatik! Hier ein sehnsüchtig gehegter Wunsch, dort Erfüllung! Welche großen wirksamen Bewegungen auf dem ganzen Gebiete geistigen Lebens mußten da vor sich gehen! Es soll die Aufgabe des nächsten Kapitels sein, auf die Schritte, die nun wirklich vorwärts führen, hinzuweisen, darauf hinzudeuten, wie hier und da Quellen aufsprudeln, die das weite dürre Land bewässern und befruchten, wie auch Litteratur und Bühne frische Keime treiben. Hier fordert die Frage Antwort, wie sich Hof und Adel halfen, die des Volkes stumpfe Bedürfnislosigkeit in höheren Dingen nicht teilten. — Es kommen die letzten Jahre, in denen noch einmal die feierliche Schönheit der französischen Heldentragödie, die bürgerliche Rührseligkeit der französischen Sittenkomödie die hohen Damen und Herren entzücken, wo der plumpe, zotige, deutsche Hanswurst der Dult mit seiner frechen Genossin sich in den graziösen, pikanten, aber ebenso flachen Harlekin wandelt, und Colombine in halber Verhüllung gleich schamlose Späße treibt, — die Jahre, in denen zum letzten Mal Hof und Adel in ihre eigene Welt flüchten, um dann heimzukehren in das wirkliche Vaterland, um an nationaler Kunst thätigen Anteil zu nehmen.

Während seines letzten Aufenthaltes in München hatte der schwergeprüfte Kaiser und Kurfürst Karl Albert keine französische Truppe mehr unterhalten. Noch in Frankfurt hatte er alle Vorbereitungen dazu unterbrochen. Graf Fugger, „grand écuyer et directeur de la Comédie", hatte den mit der Bildung einer neuen Gesellschaft bemühten Schauspieler Desforges noch in letzter Stunde von der Ausführung abhalten müssen; Desforges war vom Kaiser persönlich verabschiedet und mit seiner Frau, einer berühmten Schauspielerin, und seinem Schwager Le Fèvre an den Hof Friedrichs des Großen gezogen. Trotzdem wurden von einem seiner Nebenbuhler, dem früheren szenischen Leiter der Münchener Hofbühne, Duclos, weitere Verhandlungen in Straßburg gepflogen. Karl Albert willigte anfangs ein, ließ sogar Desforges mit Frau und Schwager (am 29. XII. 1744) den Befehl zugehen, Berlin zu verlassen und sich nach München zu begeben. Da machte ihn die Umständlichkeit Duclos' unwillig, er widerrief alle Vollmacht, so daß die Bildung einer französischen Truppe unterblieb. Drei Jahre vergingen so nach seinem Tode. Dem Hofe fehlte zu dem stereotypen Prunkstück der italienischen Oper das Gegenstück im Schauspiel und so wurden in demselben Jahre, in dem die Kurfürstin jene bezeichnenden Worte zu einer deutschen Wanderkomödiantin sprach, die Verhandlungen wegen einer eigenen französischen Hoftruppe aufgenommen. Desforges erbot sich zu allem „pour suivre son devoir". Von Berlin aus machte er den Vorschlag, schon für den Karneval 1749 eine auserlesene Truppe zusammenzubringen. Die früheren Mitglieder sollten, soweit sie noch in München waren, darin aufgenommen werden. Aus den Akten geht nicht hervor, ob die Gesellschaft, die dann auch vom 1. März 1749 an verpflichtet wurde, auf Desforges' Betreiben zusammengesetzt war. Es ist jedoch unwahrscheinlich, da er selbst nur in einer provisorischen Mitglieder-Liste und nicht in dem endgültigen Besoldungs-Status mit aufgeführt wird. Er blieb mit seiner Gattin in Berlin und trat mit der Münchener Hoftruppe in keine Beziehungen mehr.

Aus fünfzehn Künstlern[1]) (neun Herren und sechs Damen) bestand die Truppe, mit der die Vorstellungen im Georgisaale der Residenz

[1]) Quellen für die folgenden Nachrichten: Kgl. Kreisarchiv, Akten: das französische Theater betr., ferner Personalakten. — Kgl. bayer. Reichsarchiv, Dekretensammlung. — „Etat de la Troupe des Comédiens engagés au Service de son Altesse Serenissime Electorale de Bauière, à commencer du 1. Mars 1749": Durville et sa femme (1500 fl. jährlich), Bellissens (750 fl.), [Mlle.] du

begannen. Bald stellte sich freilich heraus, daß manche Lücke im Personal auszufüllen war, und so wurde nach besten Kräften Ersatz geschaffen, zumal durch den Abgang Einzelner die Gesellschaft wieder stark geschädigt wurde. Der Kern der Truppe blieb jedoch bis 1754 der gleiche. Vom 1. April dieses Jahres an trat dann eine namentlich in den ersten Künstlern völlig neue Gesellschaft in kurfürstlichen Sold, die bis zum Jahre 1758, auch wieder ergänzt und vergrößert, verwendet wurde.

Die Besoldung der einzelnen Mitglieder war reichlich und stand im Vergleich mit der anderer Hoftruppen durchaus auf derselben Höhe. Im Lauf der Jahre steigerten sich die Gehälter, eine Erscheinung, die vielleicht mit dem Intendantenwechsel zusammenhängt. Bis 1753 war Graf von Salern Intendant; sein Nachfolger wurde am 14. April 1753 Joseph Anton Graf von Seeau, ein Mann, der fast ein halbes Jahrhundert die Entwicklung des Münchener Bühnenwesens fördernd

---

Beaux (750 fl.), [Mlle.] Stoup (750 fl.), Bienfait (850 fl.), Brochain (500 fl.), Tabary (500 fl.), Mignard père, mère et fille (1800 fl.), Duligny et sa femme (1200 fl.), Dulondel (600 fl.), de Villeneuve (750 fl.), Deux habilleuses (240 fl.), Le répétiteur (240 fl.) = **Sa. 10430 fl.** — Im folgenden Jahre sind außerdem engagiert: Durosoir, Duvivier, Mlle. Gardel; dazu wird eine Mme. Brochain und eine Mme. Bienfait genannt; Clavel, bis 1735 im kurfürstlichen Dienst, taucht wieder auf, flieht aber zusammen mit Tabary zu großer Schulden wegen. — „Etat de la Comédie française pour l'anné commencée le 1er avril 1754“: Comédiens: Rossembeau (1000 fl.), Mme. Desrones (1000 fl., Patras (800 fl.), de Villeneuve (1000 fl.), sa belle fille (400 fl.), Mr. Gasparini (600 fl.), Mme. Gasparini (1200 fl.), Bellissens (750 fl.), Clavigny (800 fl.), sa femme (800 fl.), Mme. Dubois (1200 fl.), Dulondel (600 fl.), Balletti (600 fl.), Framicourt (400 fl.), Brochain (500 fl.) = **Sa. 11650 fl.** 1754 findet sich auch ein eigenes französisches Ballet mit folgenden Mitgliedern: Chalandray (1600 fl.!), Saunier (1000 fl.), Auguste (800 fl.), Agatha (800 fl.), sa femme (500 fl.), Mlle. la Comme (800 fl.), Mlle. Alétha (700 fl.), Mlle. Monméla (100 fl.), d'Huliny (600 fl.), sa femme (400 fl.), Mlle. Domenica Fornari (400 fl.), Mme. Falchi (200 fl.), Mme. Auguste (400 fl.), Dubreuil l'ainé (300 fl.), Dubreuil cadet (200 fl.), Paolo (400 fl.), Mme. Stephan (200 fl.) = **Sa. 9760 fl.** (d. h. dazu dreimal für Schuhwerk eine jährliche Summe von 120 fl. gerechnet). — Personnes attachées: Mr. Francesco repetiteur (240 fl.) [s. o.], Veuve Laurent habilleuse (120 fl.), femme Pierre (120 fl.), femme Hainault (120 fl.), femme Perrin (120 fl.), Hainault, pour magazin (120 fl.), Dominique (120 fl.) = **Sa. 960 fl.** Dazu pour ecritures etc.: St. Aubin, sous les ordres de Mr. le comte de Seeau [Intendant seit 1753] 300 fl. Gesamtkosten demnach jährlich: **22670 fl.** — Veränderungen ergaben sich auch hier; so wurden neuengagiert: Mr. d'Alainville (900 fl.), Mlle. Bernier (1120 fl.), Bruneval und Frau (2000 fl.), Chaumont (600 fl.) und Framicourt (? fl.). — 1756 tritt die Tänzerin Mlle. Labat ein für jährlich 1200 fl. (!).

und hemmend begleitete. Von seiner Stellung und seinen Eigenschaften soll an anderer Stelle die Rede sein — hier nur die Bemerkung, daß er, der in diesen Jahren die Stelle eines Intendanten der Musik, der italienischen Oper einnahm, seinem Beruf als maître de plaisir dadurch gerecht zu werden suchte, daß er an Dekorationen und äußerlichem Prunke nichts sparte und der Sinnenfreude der welschen Oper wie des französischen Schauspiels und Ballets durch Verschaffung möglichst reicher Mittel aus der kurfürstlichen Kasse nachhalf.

Hatten zuvor die höchsten Gagen 750 Gulden betragen, wie sie der erste Heldenspieler in der Tragödie François Durville,[1]) seine Frau als erste tragische Liebhaberin,[2]) Agnes Stoup[3]) als Charakterspielerin in der Komödie, Mlle. Gardel[4]) als jugendliche Liebhaberin und andere erhielten, so stiegen sie auf 1000, ja 1120 und 1200 fl., als Seeau die Intendanz führte. Rossembeau,[5]) in ersten und zweiten Rollen der Tragödie beschäftigt, Mme. Marie Anne Desrones,[6]) die

[1]) Durville (der Hofkalender von 1752 nennt Bernard als Vornamen) kam vom hannöverschen Hofe, blieb aber nur drei Jahre; das Engagement Duviviers verletzte seinen Künstlerstolz; je suis au désespoir, schrieb er an den Kurfürsten, que les engagemens aient été mal conçus et réglés: mais en dois-je être le victime? Graf Salern habe überdies schon vor Duviviers Engagement ein neues mit ihm vereinbart. Si parmi les hommes la parole est inviolable, à plus forte raison les écrits et je ne puis penser qu'un cavalier aussi respectable manque jamais à l'un ni à l'autre. In der Antwort des kurfürstlichen Intendanten (dd. 28. III. 1750) heißt es: Si Durville ne trouve moyen de s'accomoder avec Duvivier, le congé qu'il demande lui sera accordé après l'arrivée de ce dernier. Durville ging. (Kgl. Kreisarchiv München, H. R. fasc. 455 Nr. 2.)

[2]) Nach dem Hofkalender von 1752: Françoise Durville.

[3]) Kontrakt vom 25. Nov. 1749; sie heiratete den Schauspieler Villeneuve, starb bereits 1754. Ihre Kinder Magdalene und Ludwig wurden auf Staatskosten im Kloster erzogen. Ob eine Mlle. Stopp, die 1755/56 engagiert ist und dann den Schauspieler Baletti heiratet, eine Tochter der Agnes Stoup aus erster Ehe ist, läßt sich nicht entscheiden. (Kreisarchiv, H. R. fasc. 472 Nr. 888.)

[4]) Sie erscheint nie im Hofkalender als Mitglied. Ein Gardel wird unter der in kurpfälzischen Diensten stehenden französischen Truppe genannt.

[5]) Jean Simon Minet de Rossembeau, von 1754 bis 1758 engagiert. Kgl. Kreisarchiv, H. R. fasc. 471 Nr. 795.)

[6]) Engagiert von 1754 bis 1758 (Kgl. Kreisarchiv, H. R. fasc. 471 Nr. 798) 1762 spielt in Maestricht eine Truppe unter de Bersac, in der sich Mme. des Rônes, première actrice, befindet. Es wird dieselbe sein. Von ihr heißt es: Mme. des Rônes brillait supérieurement. Chaque fois qu'elle parût sur la scène, on croiait voir Mérope ou quelqu'autre héroine dicter ses volontés à ses sujets. Bref, cette actrice transporta, par la noblesse de son jeu, le spectateur dans tous

Darstellerin tragischer Heldinnen, Villeneuve, ein trefflicher Charakterspieler, Mme. Bruneval,[1]) deren Talent allen starken tragischen Rollen, wie das ihres Mannes den charakterisierenden in Komödie und Tragödie gewachsen war — sie alle erhielten 1000 fl. jährlich. Als dann Dlle. Vernier[2]) für jugendliche Liebhaberinnen engagiert wurde, wies ihr Kontrakt die Summe von 1120 fl. jährlich auf; zwei Künstlerinnen, die Schauspielerin Gasparini[3]) und die Tänzerin Mlle. Labat,[4]) erhielten 1200 fl.; alle aber wurden weit von dem ersten Tänzer Chalandray[5]) übertroffen, dessen tänzerische Tragik jährlich mit 1600 fl. bezahlt wurde.

Auch sonst kam der Hof den Wünschen der Komödianten entgegen. Auf ihre Bitten wurde eine jährliche Summe von 400 fl. ausgesetzt zur Aufbesserung der vom Hofe gelieferten Kostüme. Unter diesen waren die historischen verstanden, wie sie etwa Timon, Mithridate und andere Helden trugen, während die Schauspieler für die Garderobe, d. h. für die gegenwärtige Modetracht, also nur im Lustspiel, der Sittenkomödie selbst zu sorgen hatten, eine Einrichtung, die ja noch heute an den Hoftheatern besteht.

les pais, où la scène se passa, enfin c'était une actrice parfaite. Mme. Desrones ging darauf nach St. Petersburg. — Bernard, Tableau du spectacle français, p. 157. F. Faber, a. a. O. I, 219—221. Ist diese Mme. Desrones identisch mit der Mutter des Knaben, der ein Spielgefährte des jungen Goethe war?

[1]) Mme. Anne Bruneval, im Lustspiel Nachfolgerin der gestorbenen Agnes Stoup, vom 1. März 1756 bis 1758 engagiert; desgleichen ihr Gatte, der übrigens im Hofkalender nicht aufgeführt ist. (Kgl. Kreisarchiv, H. R. fasc. 463 Nr. 223.)

[2]) Erscheint nicht im Hofkalender als Mitglied. Engagiert vom 29. XII. 1755 ab. (Kreisarchiv, H. R. fasc. 463 Nr. 146.)

[3]) Marie Henriette Gasparini und ihr Mann Gaspard Gasparini standen nur ein Jahr — 1754/55 — in kurfürstlichen Diensten. Faber, a. a. O. II, 83 nennt 1749/50 einen Schauspieler Gaspariny in Namur, der „Le retour des comédiens à Namur“ — „une espèce de Prologue“ veröffentlichte und aufführte. 1762 führt derselbe in Mons eine selbstverfaßte comédie vaudeville „La vérité fabuliste“ auf. Es wird der auch in München engagierte Gasparini gewesen sein, da aus den Akten hervorgeht, daß Namur stets einer der Hauptrekrutierungsplätze für die französische Truppe war.

[4]) Im Hofkalender von 1755—57 als Mme. Louis La Batte.

[5]) Nicolas Dubuisson de Chalandray, maître de Ballet; als solcher von 1754 bis 1769 (von 1770 an erscheinen überhaupt nur noch als „churfürstl. dekretirte Theatralpersonen“ die Tänzer Nivelon, Tibert, Jacob Dubreuil, die Tänzerinnen Burci (?), Tibert, und als Diener &c. Pierre Henerici, Dominique Hainault, Johann Georg Baumgartner. — Von 1758 bis 1769 stand nur eine größere Anzahl von Tänzern und Tänzerinnen, keine französische Schauspielertruppe in kurfürstlichem Solde). — Chalandrays Gage wurde 1756 von 1600 fl. auf 1400 fl. gemindert (Kreisarchiv, H. R. fasc. 455 Nr. 2).

Sodann erhoben sie Anspruch auf die in ihrem Vaterlande übliche Bedienung, unter anderm auf je einen Perrückenmacher für Damen und Herren, auf Ankleidefrauen u. dergl. Ihres leiblichen Wohles wegen forderten sie für jeden abends auftretenden Künstler eine halbe Flasche Wein,[1]) ein kleines Brot und zwei Wachskerzen — auch der Theaterwagen zur Beförderung der Mitspielenden vor und nach der Aufführung stand auf ihrem Wunschzettel. Überall hatten sie zu ändern und zu bitten. Wichtiger als alle diese kleinen Wünsche war das Verlangen nach Ankleideräumen, das auf die bestehenden Zustände gerade kein günstiges Licht warf. „Les comédiens proposent," hieß es da, „que pour s'habiller décemment et suivant l'usage il leurs soit fourni de petites loges séparées aux differens théatres ou Son Alt. Elector. les emploira. Cette demande doit paraître d'autant plus juste qu'elle fait éviter l'indécence qu'il y auroit devoir des femmes pêle mêle avec des hommes. La coutume est de donner une loge pour la mère et la fille, ainsi qu'au mari et à sa femme." Wie anders ging es bei den „Churfürstlich teutschen Comödianten" zu, die in demselben Jahrzehnt in München spielten! Hier forderte der echte Franzose, der äußerlich stets Kavalier blieb. Daß daneben zwei dieser Komödiantenkavaliere, Tabary[2]) und Clavel,[3]) heimlich aus

[1]) In Mannheim erhielten bei jeder Oper und jeder Galakomödie die mitwirkenden Sänger, Schauspieler, Tänzer und Musiker je eine Flasche Wein, die Hauptdarsteller zwei Flaschen Burgunder. Vgl. Walter, Die Geschichte des Theaters u. der Musik am kurpfälz. Hofe, S. 201. — Die Münchener Hofmusiker, Hartschiere und Trabanten erhielten von 1715 bis 1754 ebenfalls Wein, Bier und Brot. 1736 wurde von dem Küchenamt der Versuch gemacht, diese allmählich auf etwa 1000 fl. jährlich zu stehen kommende Verpflegung abzuschaffen, aber erst später wurde dies erreicht. (Rudharts Nachlaß; Rudhart, Gesch. d. Oper, S. 124.)

[2]) Tabarys und Clavels Flucht gab der „Coffeeschänkin" Maria Francisca Salietti willkommene Gelegenheit zu einem Gesuche an den Kurfürsten, ihr „in ihrem Coffee ein geringes pharao oder bancospiel zu gestatten, um den ihr durch die entwichenen Hofkomödianten zugefügten Schaden wieder aufzubringen" (Februar 1751). (Kreisarchiv, H. R. fasc. 464 Nr. 292.) Ein Tabary spielt 1779/80 in der Truppe von Vitzthumb, Mees, Debatty und Swinnens in Gent, 1782 bis 1786 in Casimirs Truppe. Faber, a. a. O. p. 7 u. 9.

[3]) Clavels Flucht setzte die Truppe in arge Verlegenheit („sa fuite mets les comédiens hors d'état de jouer"); er hatte alles gespielt, was ihm zugeteilt wurde. 1752 findet sich ein Clavel in Maestricht; von ihm wird aufgeführt „la Mort de Nadir ou de Thamas Koulikan" und (anonym) „L'esprit acheté" Faber, a. a. O. II, 83.

München fliehen mußten, um nicht in den Schuldturm zu wandern, hilft nur dem Bilde zur lebenswahren Ähnlichkeit. —

Auf weitere kleine Angaben, die sich in den Akten finden, können wir billig verzichten. Sie tragen zur Charakterisierung nichts bei.

Wertvoller erscheint schon die Frage nach den künstlerischen Fähigkeiten und der Bedeutung der Münchener Hofkomödianten. Allem Anschein nach hingen sie fest mit ihrem Mutterlande zusammen. Schon aus der Rolleneinteilung in den Engagementsverträgen geht das hervor. Hier herrschte völlig der der französischen Schauspielkunst eigene starke Schematismus, nach dem den einzelnen Künstlern ohne Prüfung ihrer Individualität die Rolle gegeben wurde, die nun einmal rein schematisch zu ihrem Rollenfach gehörte. Für erste, zweite, dritte Liebhaber, für erste, zweite, dritte Könige, für erste, zweite, dritte Erzählungen in der Tragödie, dann für Klugschwätzer, Dummköpfe, „financiers", „brutaux", „les marquis ridicules", für Vertraute und „comiques à casaques",[1]) kurz für alle in der französischen Dramatik fast bis zum Typus verflachten Rollen waren im voraus die Schauspieler bestimmt. Dieser Schematismus ging so weit, daß z. B. die drei Damen Gardel, Durville und Bienfait, von denen jede erste und zweite Liebhaberinnen spielte, nach Nummern rangierten, falls ein Stück z. B. zwei Liebhaberinnen und dazu eine Soubrettenrolle (etwa dem späteren deutschen Franziska-Typus entsprechend) enthielt. Dann hatte ohne Rücksicht auf die verschiedene Individualität der Liebhaberinnen und der Soubrette stets Mlle. Gardel die erste, Mme. Durville die zweite Liebhaberin und Mme. Bienfait die Soubrette zu spielen! Daß bei solcher oberflächlichen äußerlichen Einteilung Streitigkeiten entstehen mußten, zumal es mit dem ruhigsten Urteil oft schwer zu entscheiden war, welche von zwei gleichartigen Rollen die „erste" genannt werden konnte, bedarf kaum des Hinweises. Und so finden wir auch eine Meinungsverschiedenheit, die schließlich zu gewichtigen Schriftstücken Anlaß gab. Ihrem Kontrakt nach war Agnes Stoup für Charakterrollen in jeder Art von Drama engagiert, miteinbegriffen für jene Rollen, die die Schauspielerinnen Quinault[2])

[1]) D. h. spitzbübische; geriebene Bediente; casaque ist die Livree der Frontins, Maskarillas, jener Bedienten.

[2]) Mlle. Jeanne Française Quinault la cadette, von 1718 bis 1736 am Théâtre français. Außer den „soubrettes ordinaires" spielte sie „plusieurs caractères du haut comique qui semblaient appartenir exclusivement aux actrices chargées des premiers rôles". (Hier lag die Doppeldeutigkeit für Mlle.

und Dumesnil[1]) in Paris spielten. Mlle. Gardel dagegen erhielt in einem späteren Kontrakt junge Königinnen, liebende und geliebte Frauen zugeteilt, dabei aber mit dem Zusatz „toutes les roles forts et grandes coquettes, de plus ceux de Mlle Quinault qui ne sont pas entièrement déclarés soubrettes“. Nun schaute natürlich Mlle. Stoup stets ängstlich danach aus, daß sie alle jemals von der Pariserin Quinault gespielten bekam, während Mlle. Gardel sie ihr streitig machte „comme estant du sien et en droit, sous le titre de première actrice de choisir“. Der Streit wurde schließlich so erbittert, daß sich der Kurfürst ins Mittel legte und dem Schauspieler Villeneuve auftrug, nach Paris an den Schauspieler Du Breuil, dessen Urteil für salomonisch galt,[2]) zu schreiben, ihm die Kontrakte und die strittigen Rollen mitzuteilen und dessen Entscheidung anzunehmen. Am 18. Mai 1750 ging von Paris die Antwort ab, unterzeichnet von Du Breuil und sechs anderen Schauspielern der Comédie française, die für einzelne Rollen der Mlle. Stoup, für andere dagegen — trotzdem Mlle. Quinault sie gespielt hatte — der Gardel recht gab. Diesem weisen Urteil fügten sich die Kämpferinnen notgedrungen. —

Stoup und Mlle. Gardel!) Sie ist als geistreiche treffliche Künstlerin bekannt, an ihren berühmten Soupers nahmen Voltaire, Destouches, Marivaux, der Graf Caylus, d'Argenson und andere teil. 1741 verließ sie die Bühne, starb erst 1783. — Vgl. Lemazurier, Galerie historique des acteurs du théâtre français, depuis 1600 jusqu'à nos jours. Paris, 1810, tome II, p. 331 ff.

[1]) Mlle. Marie Française Dumesnil (1711—1803), eine jener geistreichen, großen Künstlerinnen der Glanzzeit des Théâtre français, die den Ruhm der Adrienne Lecouvreur fortsetzte. Sie ist für die geistige Entwicklung der Schauspielkunst von großer Wichtigkeit, da sie als eine der ersten Frauen nicht nach Kunst und Regeln, sondern mit einer aus dem Innern kommenden Leidenschaft schlicht und natürlich spielte. Dorat huldigte ihr in seinem Poème de la déclamation. Sie war in erster Linie Tragödin, aber nicht minder bedeutend für die Kunst „dans le haut comique“. Diese Charakterrollen kommen für Mlle. Stoup in Betracht. — Vgl. Lemazurier, a. a. O. II, 193—212.

[2]) Pierre Guichon Dubreuil, ein mäßiger Schauspieler, der aber allgemein als vorzüglicher Beurteiler galt. Man erzählte allerdings nach seinem Tode die boshafte Geschichte, daß er einem witzigen Nichtsthuer, der täglich in allen Cafés herumlag, eine jährliche Pension von 600 Livres gegeben habe, wofür jener überall von dem treffenden Urteil Dubreuils sprechen und Proben geben mußte. „Il voulut être loué de quelque chose, et ce plaisir . . . ne lui paraissait pas trop cher.“ Lemazurier, a. a. O. I, 244 ff.

Die Anerkennung solcher Autoritäten, mehr aber noch der Hinblick auf das französische Theater — denn im théâtre français lag der Kern aller französischen Kunst — war für die Münchener Truppe nur ein ehrendes Zeichen. Verständnis für das Beste und Anerkennung desselben schließt notgedrungen eine eigene Tüchtigkeit in sich ein. Und daß dieser Hinweis in den Kontrakten der Mlle. Stoup und Mlle. Gardel nicht zufällig war, beweist ein andrer Vertrag der Mme. Dubois,[1]) die jene Soubrettenrollen der Mlle. Quinault und ihrer Nachfolgerin, der berühmten Marie-Anne d'Angeville[2]) spielte. Wir dürfen also annehmen, daß es keine zusammengewürfelte Schar war, die am Münchener Hofe französische Kunst pflegte. Dafür spricht schon der Umstand, daß eine Mme. Desrones jahrelang hier weilte, die überall eine vollendete Schauspielerin genannt wurde,[3]) dafür spricht aber auch z. B. der Umstand, daß die ersten Künstler der Truppe darin übereinkamen, wichtige stumme Rollen lieber selbst zu übernehmen, als sie Statisten zu überlassen.

Über das Repertoire der französischen Hoftruppe lassen sich keine sicheren, ein richtiges Urteil ergebenden Angaben machen. Zwar findet sich in den französischen Theaterakten des Kreisarchivs ein „Catalogue de théâtre appartenant à S. A. S. E.", der ein Verzeichnis von etwa 500 Dramen enthält, fast sämtliche Werke der großen Tragiker und der Nachahmer Molières, die leichten Spiele des théâtre italien wie die Sittenkomödien derer um Dancourt, kurz die Dramatik eines Zeitraumes von hundert Jahren — auf das Repertoire dürfen wir jedoch aus dieser Fülle keinen Schluß ziehen. Kaum anders steht es mit der ebendort befindlichen „Specification Über die Comedi-Bücher, welche gnädigster Anbefehlung zu folge aus der churfrl. Residenz-Bibliothek Herrn Grafen von Seau Excellenz behändiget worden".

---

[1]) Mme. Marie Césarine Dubois und Tochter, engagiert vom 1. März 1754 bis 31. März 1758. (Kgl. Kreisarchiv, H. R. fasc. 466 Nr. 398. Wahrscheinlich ist Mlle. Dubois dieselbe, die „parée de toutes les grâces de la jeunesse et de la beauté" am 30. Mai 1759 in Paris debutierte, die den Stil der Clairon fortsetzte, deren Erscheinen auf der französischen Bühne Marmontel „un véritable phénomène" nannte. Vgl. Lemazurier, a. a. O. II, 174 ff.)

[2]) Marie-Anne Botot d'Angeville (1714—1796), die berühmte Nachfolgerin der Mlle. Quinault, eine graziöse, von Esprit und Laune übersprudelnde Künstlerin, die von Dorat, Saint-Foix und anderen mit den überschwänglichsten Lobsprüchen gefeiert wurde. Vgl. Lemazurier, a. a. O. III, 129—146.

[3]) Vgl. S. 104, Anm. 6.

Die einzige ergiebige Quelle ist ein „Répertoire Général des tragédies et comédies representées devant S. A. S. E. de Bavière par ses comediens français“,[1]) das vom 25. Oktober 1750 datiert ist, also eine Übersicht über die Thätigkeit des ersten Jahres giebt.

Darnach wurden — zunächst mögen Zahlen sprechen — 90 Stücke an 103 Abenden 165 mal aufgeführt, und zwar fanden im Winter 1749/50 (bis Pfingsten) 66 Vorstellungen und von Pfingsten bis Oktober 1750 37 Vorstellungen statt, gewiß ein Beweis für die intensive Pflege französischer Schauspielkunst bei Hofe. Von dieser hohen Zahl in den nächsten Jahren abzugehen, liegt kein Grund vor.

Auf den ersten Blick fällt die geringe Anzahl von Tragödien (11) gegenüber der langen Reihe von Komödien (79) auf. Unter den Tragödien selbst wieder steht Voltaires Merope mit vier Aufführungen an der Spitze. Aber wie seltsam berührt neben diesem Meisterwerk Voltaires, das trotz aller Regelmäßigkeit wahre Schmerzen und Leiden

[1]) Kgl. Kreisarchiv München, H. R. fasc. 455 Nr. 2, Beilage 4. (Die Ziffern hinter den Titeln bezeichnen die Zahl der Aufführungen des betr. Werkes.)

1. Tragédies:
Rhadamiste 1 (Crébillon), Iphigénie 2 (Racine), Le comte d'Essex 2 (Th. Corneille), Zaire 1 (Voltaire), Gustave 2 (Piron), Mérope 4 (Voltaire), Mithridate 2 (Racine), Polyeucte 1 (P. Corneille), Didon 1 (Le Franc de Pompignan), Médée 1 (P. Corneille oder Longepierre?), Phèdre 1 (Racine).

2. Comédies en cinq actes:
Le glorieux 3 (Destouches), Démocrite amoureux 3 (Regnard), Le philosophe marié 2 (Destouches), Les ménechmes 2 (Regnard), Le joueur 3 (Regnard), L'enfant prodigue 3 (Voltaire), L'école des femmes 2 (Molière), Le légataire universel 2 (Regnard), Le méchant 2 (Gresset), La femme juge et partie 2 (Montfleury), Le distrait 3 (Regnard), La gouvernante 3 (La Chaussée), Mélanide 3 (La Chaussée), Tartuffe 1 (Molière), Le médisant 3 (Destouches), L'école des mères 3 (Marivaux oder La Chaussée?), L'avare 2 (Molière), L'homme du jour 2 (Autor?), Le dissipateur 3 (Destouches), Le festin de Pierre 1 (Molière oder Dorimond?), Ésope à la cour 2 (Boursault), La dame invisible 1 (Hauteroche), Les bourgeoises à la mode 1 (Dancourt).

3. Comédies en trois actes:
L'école des maris 1 (Molière), Les trois cousines 2 (Dancourt), Les folies amoureuses 2 (Regnard), Le grondeur 3 (Palaprat), Le médecin malgré lui 1 (Molière), Mr. de Pourceaugnac 1 (Molière), Le malade imaginaire 1 (Molière), Crispin médecin 1 (Hauteroche), Nanine 2 (Voltaire), Georges Dandin 1 (Molière), Sidney 1 (Gresset).

4. Comédies en deux actes:
L'époux par supercherie 2 (Boissy).

einer mütterlichen Seele aussprach, wie berührt neben seiner christlich rührenden, zu Herzen gehenden Zaire, wie berührt neben Racines milder Schönheit und gedämpften Leidenschaft (Iphigénie, Mithridate) Crébillons nüchterner Heroismus, der durch Pathetik echte Empfindung fälschte (Rhadamiste), Pirons stolzierende Rhetorik (Gustave Wasa)! Ein ähnliches kunterbuntes Stilgemisch finden wir in den Komödien! Neben Molière, dessen Werke allerdings in der größten Anzahl (10) vertreten sind, findet sich das mit pathetischen Elementen durchsetzte Lustspiel La Chaussées, das von Molières geistvollem Witz nichts mehr aufweist, vielmehr an Stelle der Satire Rührseligkeit setzt (Mélanide, La gouvernante). Diese rührselige Dramatik, durch Voltaires Nanine, L'enfant prodigue, durch Destouches' lehrhafte Komödien (Le glorieux, Le dissipateur, Le philosophe marié) vertreten, kontrastierte zu den Komödien Regnards (Démocrite amoureux, Les ménechmes, Le

5. Comédies en un acte:
Le mari retrouvé 2 (Dancourt), L'été des coquettes 3 (Dancourt), L'oracle 2 (Saint Foix), L'usurier gentilhomme 3 (Le Grand), Zénëide 1 (Autor?), Les trois frères rivaux 4 (Lafont), Les Vendanges de Surêne 1 (Du Ryer), La pupille 4 (Fagan), Le charivari 2 (Dancourt), Le retour imprévu 1 (Regnard), Le galand coureur 1 (Autor?), Le mariage forcé 1 (Molière), Les vacances des procureurs 2 (Autor?), La sérénade 2 (Regnard), Le procureur arbitre 2 (Poisson), Le Français à Londres 2 (Boissy), L'aveugle clairvoyant 3 (Le Grand), Le port de mer 1 (Boindin), Le temps passé 2 (Autor?), L'épreuve réciproque 4 (Le Grand), L'esprit de contradiction 3 (Dufresny), Le consentement forcé 3 (Merville), Le florentin 1 (Lafontaine), La pompe funèbre de Crispin 1 (Evariste Ghérardi), La cocue imaginaire 1 (Donneau).
6. Comédies du théâtre italien en trois actes:
L'embarras des richesses 2 (D'Alleinval), Le jeu de l'amour et du hazard 2 (Marivaux), Timon le Misanthrope 1 (Delisle), Arlequin sauvage 1 (Delisle), Belphégor 1 (Le Grand), La double inconstance 1 (Autor?), Le Faucon 1 (Delisle), La femme jalouse 2 (Joly).
7. Comédie en sujet:
Arlequin enfant etc. 1 (?).
8. Comédies du théâtre italien en un acte:
Arlequin Hulla 1 (Dominique und Romagnesi), Arlequin poli par l'amour 1 (Marivaux), Le fleuve d'oubli 1 (Autor?), Arlequin au serail 1 (Saint Foix), Le portrait 2 (Beauchamps), L'école des mères 1 (Autor?).
9. Opéras comiques:
La chercheuse d'esprit 2 (Favart), Les amours de Nanterre 1 (Le Sage und d'Or), L'isle des amazones 1 (Autor?), La servante justifiée 1 (Favart).

joueur, Le légataire universel, Le distrait u. s. w.) und Dancourts (Les trois cousines, Le mari retrouvé, L'été des coquettes, Le charivari u. s. w.), in denen Molières Geist fortlebte; jener schilderte in glänzendem Stil, ungezwungenem Geplauder bürgerliches Leben, dieser, der „Teniers der Komödie", zeichnete mit schärferen Strichen ohne die glänzende äußere Form das Leben des Bürgers und Bauers. Ihnen schloß sich Le Sage an, der erste Komödiendichter seiner Zeit, dessen Sittenschilderungen keck ins Volk griffen, in dessen Jahrmarktsspielen Harlekin, Pierrot und all die andern Rollen der italienischen commedia dell' arte geistig geadelt wurden. Von Le Sage war allerdings zu Dichtern wie Marivaux und Delisle kein weiter Schritt. Von diesem wurden Arlequin sauvage und Timon le Misanthrope, die geistvollen Satiren, die nicht der Pikanterie entbehrten, von jenem die auf die Zauber- und Feenoper hinweisende Komödie Arlequin poli par l'amour, dann Le jeu de l'amour et du hazard, sowie die unvermeidliche ‚Ecole des mères' aufgeführt. Dann aber mengte sich eine bunte Schar von Lustspielchen andrer Dichter mit unter. Was in Paris streng geschieden auf dem höfisch-kunstmäßigen Théâtre français und der vom Getümmel des Volkes und armer, geistvoller Litteraten umlagerten Jahrmarktsbühne von St. Germain gespielt wurde, einte sich im Theater der Münchener Residenz oder draußen in Nymphenburg gefällig vor derselben höfischen Zuschauermenge. Die graziös-kokette opéra-comique (Favarts La chercheuse d'esprit, La servante justifiée), die Stegreifposse, die bürgerliche Komödie, die satirische Komödie, das leidenschaftliche und pathetische Heldendrama — sie alle waren vertreten.

Für das italienische Stegreifspiel, wie es in Ghérardis Nouveau Théâtre italien zum Ausdruck gekommen war, hatte der Münchener Hof einen berufenen Vertreter in dem welschen Harlekin Giuseppe Falchi, der übrigens — er erhielt 600 fl. jährlich [1]) — nicht mit im Besoldungsstatus der französischen Hoftruppe geführt wurde. Falchi, über den ich keine weitere Auskunft zu geben vermag,[2]) scheint die folgenden zwanzig Jahre ununterbrochen in kurfürstlichen Diensten gestanden zu haben;

[1]) Kgl. Kreisarchiv H. R. fasc. 458 Nr. 16, Akt: Das Theater- u. Opernwesen unter Kurfürst Max Jos. III., 1750—1777. (Anweisung v. 31. Okt. 1750.)

[2]) Adolfo Bartoli (Scenari inediti della Commedia dell' arte. Firenze, G. C. Sansoni, 1880, p. CXLIX) erwähnt ihn unter einer Reihe von italienischen, im Ausland die heimische Maske vertretenden Harlekinspielern.

noch 1770 findet sich in einer Hofzahlamtsrechnung [1]) die Anweisung, dem welschen Komödianten Joseph Falchi seine jährlichen 565 fl. zu verabreichen.

Weitere Nachrichten von dem Repertoire der ersten Truppe fehlen. Im Jahre 1755 erschienen mehrere der aufgeführten Dramen als Nachdruck in Augsburg unter dem Titel: „Le Théâtre Bavarois ou recueil des plus célèbres pièces du théâtre representées a Munic. Tome I. A Augsbourg chez Merz & Maier, 1755.“ 8⁰. Mehr als der eine Band scheint nicht erschienen zu sein, wenigstens habe ich trotz der Anfrage in mehreren öffentlichen und Privatbibliotheken nichts weiter erhalten. Der Inhalt dieses Bandes besteht aus folgenden, sämtlich 1755 aufgeführten Stücken: Athalie, tragédie sainte par Racine; Adrien, tragédie chretienne tirée de l'histoire de l'église par Campistron; Amasis, tragédie de Mr La Grange-Chancel; Alzire ou les Américains, tragédie de M. de Voltaire; Cénie, pièce nouvelle en cinq actes [par Mde de Graffigny, 1e édition, Paris 1751]; La coquette fixée, comédie en trois actes et en vers avec un divertissement; [2]) Le comte de Neuilli, comédie héroique de Mr de Boissy; La comtesse d'Escarbagnas, comédie par J.-B. P. de Molière; L'amour secret, comédie en vers et en un acte, par Poisson fils; Le babillard, comédie de Mr de Boissy; Les amours anonimes, comédie par Mr de Boissy; Le cocher, comédie de Mr de Hauteroche.

Sowohl die Reichhaltigkeit des Repertoires von 1749/50 als auch die unbekümmerte Stilvermengung werden durch diese zwölf Stücke, von denen keines in dem ersten Catalogue enthalten ist, bestätigt.[3])

In den Jahren 1755 bis 1757 nahm das französische Schauspiel den höchsten Aufschwung, dafür sprechen die Engagements solcher Künstlerinnen wie Dlle. Bernier, Mme. Bruneval; mit dem Jahre 1758

[1]) Kgl. Kreisarchiv München, Hofzahlamtsrechnung Nr. 183, Jahr 1770.

[2]) La coquette fixée, comédie . . .; représentée pour la première fois par les comédiens italiens ordinaires du Roy, le jeudi 10. mars 1746, Paris, J. Clousier, 1746, in 8⁰. Dazu bemerkt Barbier, Dictionnaire des ouvrages anonymes, Paris, 1872, I, 762e: „Par le Duc de Mancini Nivernois, Ch.-Ant. Le Cler de la Bruère et l'abbé Claude-Henri de Fusée de Voisenon, d'après une note manu scrite sur un exemplaire de la Bibliothèque nationale.“

[3]) In der Hof- und Staatsbibliothek München fand ich nachträglich noch eine Reihe gedruckter, 1756 aufgeführter französischer Dramen. Ich füge die Titel dem am Schlusse dieser Arbeit zusammengestellten Spielplan der deutschen Bühne bei.

jedoch hören plötzlich alle Nachrichten auf; die Kontrakte sind abgelaufen, ohne erneuert zu werden; es ist als ob auch hier wie ein Gespenst die Kunde von Seydlitz' Sieg bei Roßbach, von der Zurückdrängung der Franzosen über den Rhein umherschlich und der deutsche Genius der Muse des Théâtre français zum ersten Mal fest in die Augen schaute.

Bewarb sich drei Jahre später auch die Schauspielerin Lavoy mit Erfolg darum,[1]) auf dem Rathaus dreimal wöchentlich mit einer französischen Truppe spielen zu dürfen, so war das keine höfische Kunstpflege französischen Schauspiels mehr. Die Vorstellungen waren öffentlich, also eine Wandertruppe, die in dem damaligen München genügendes Verständnis für französische Sprache und Sinn für französische Kunst voraussetzen konnte. Der Hof wahrte ihr allein das Recht, in dem mit den Stadtmusikanten betreffs der Benützung des Rathaussaales abgeschlossenen Kontrakte, selbst an Sonntagen und Feiertagen, die jener bürgerlichen Truppe eingeräumt waren, den Vorrang einzunehmen, falls von allerhöchster Stelle eine französische Vorstellung gewünscht wurde.

Ebenso flüchtig wandernde Gäste waren die Komödianten, die 1765, in dem festlichen Jahre der Vermählung Maria Josepha Annas mit dem römischen König Joseph, in München auf dem Rathaus spielten. Es waren „welsche Komödianten", unter denen doch wohl französische zu verstehen sind, da die Aufführungsdaten der italienischen Opern, die

[1]) Kgl. Kreisarchiv München, H. R. fasc. 458 Nr. 17. Ich gebe ihr Gesuch hier wieder, zumal es auch auf die der ruhigen Pflege französischer Kunst in Deutschland ungünstigen Ereignisse des siebenjährigen Krieges hinzuweisen scheint:

Monseigneur

Des circonstances que je ne pouvois pas prevoir, ayant mis obstacle au projet qui m'a attirée en Allemagne me rendroient très à plaindre en ce moment, Sans l'heureux hazard qui m'a conduite dans les Etats d'un Souverain bienfaisant dont j'implore les bontés; votre altesse Electorale peut aisément réparer ma disgrace et je me jette à ses pieds pour L'en supplier, en m'accordant la permission de donner la comédie françoise, trois jours de la Semaine, sur le théatre de la Ville de Munich: J'ose meme espérer qu'elle joindra à cette grace celle d'honorer quelque fois mon Spectacle de Sa présence; mon zèle n'aura point de bornes pour me rendre digne de cette faveur, ni les voeux que je formerai sans cesse pour Sa prosperité.

Je suis avec le plus profond respect

Monseigneur

de votre altesse Electorale

La très humble et très obéissante et très soumise servante

de Munich, ce 1er Septembre 1761. Lavoy.

in diesem Jahre mit außergewöhnlichem Glanz gegeben wurden, nicht mit jenen Vorstellungen der Komödianten übereinstimmen[1]) und italienische Schauspieler öffentlich kaum noch auf Verständnis rechnen konnten. In kurfürstlichem Dienste standen aus den fünfziger Jahren nur noch die ersten Tänzer und Tänzerinnen, die der italienischen Oper wegen gehalten wurden. So tanzen im Karneval 1765 vor den höchsten Herrschaften noch Chalandray, Dubreuil, Patraz, Bienfait, Mignard mit, die vor zehn Jahren außer im Ballet zum Teil im Schauspiel verwendet waren. Fast nur französischen Namen begegnen wir in dem Verzeichnis der sechsunddreißig Kinder, die während der Hochzeitsfeierlichkeiten tanzten, auch unter den Erwachsenen finden sich noch viele früher nicht genannte französische Namen. Da liegt die Vermutung nahe, daß viele von den Komödianten, die 1761 in München spielten, dauernden Erwerb hier fanden, vielleicht setzte sich auch aus ihnen die Truppe zusammen, die 1765 spielte. Die letzte Kunde von französischem Schauspiel in München kommt aus dem Jahre 1769, ohne daß jedoch irgend welche nähere Angaben sich machen ließen. Wie zahlreich übrigens noch Franzosen, die früher Komödianten waren und nun ein bürgerliches Gewerbe betrieben, in München saßen, und wie tief überhaupt französische Sitte durch diese unmittelbare Berührung im Volke Eingang gefunden hatte, geht einerseits aus den Ratsprotokollen hervor, die z. B. den Ratsbeschluß enthalten, den gewesenen kurfürstlichen Tanzmeister Anton Martin Lefèvre „in ansehung seines angeeichent guten conduits“ als Stadttanzmeister anzustellen,[2]) oder die von der Befugnis des früheren Komödianten Bienfait melden, „allerlei Frauenzimmer mode-Waaren und mode Kleider verferttigen, und verkauffen zu derffen“,[3]) andrerseits prägt sich diese für das Kulturleben so wichtige Erscheinung in den

[1]) Laut „Specifikation“ des Ratsdieners, der die eingenommene Miete für die Benützung des Rathaussaales an die Stadtkammer ablieferte, haben die welschen Komödianten gespielt am 28. Juli, 4., 8. August, 13., 14., 16., 17., 20., 21., 23., 24., 27., 28. und 30. Oktober, 3., 5., 6., 10., 11., 13., 17., 18., 19., 20., 24. und 25. November und am 1., 4. und 11. Dezember 1765. (Stadtarchiv München, Akt: Gemeinde-Eigentum u. s. w.) Die italienische Oper (Bernasconis Semiramis 2c.) wurde aufgeführt am 7., 11., 16., 22., 28. Januar und 4., 11., 19. Februar 1765 (Kgl. Kreisarchiv Landshut, fasc. 462 Nr. 97), diese im Opernhaus. In demselben Jahre spielte Bernardon mit einer neuen Truppe in München (s. Kap. VII), aber ebenfalls im Opernhaus.

[2]) Stadtarchiv, Ratsprotokoll 1779, I, Sitzg. v. 18. Jenner.

[3]) Ebenda, 1769, II.

Sitten des bürgerlichen und adeligen Standes der siebziger und achtziger Jahre deutlich aus, sie findet ihren Niederschlag in manchem Drama, reizt die ehrlichen, deutsches Wesen betonenden Kämpfer für Kunst und Volkserziehung zum zornigen Dreinfahren, wird dann aber wieder in vielen Zügen des Repertoires der Nationalschaubühne lebendig; ja, als schließlich Ende der neunziger Jahre infolge der Kriegswirren Franzosen in dichten Scharen München bevölkern, alle Gasthöfe von französischen Emigranten besetzt sind,[1]) da giebt der Buchdrucker Hübschmann in Verbindung mit einem Franzosen Droyen de Baudeuil eine französische Zeitung heraus (1799),[2]) während schon einige Jahre zuvor die Münchener Zieraffen in einem „Almanach de poche“[3]) nachblättern konnten, was ein rechtschaffener deutscher Familienkalender ebenso gut enthielt.

Das waren für das letzte Viertel des Jahrhunderts die unerfreulichen Ausgänge der höfischen Pflege französischer Kunst. Es ist eigentümlich, wie durch die verschiedensten Vorbedingungen alle norddeutsch-protestantischen, eine gediegene geistige Bildung mit ihrer Freiheit gewährleistenden Ideen in München so lange und so wirksam unterdrückt werden konnten, wie aber über hundert Jahre stets eine innige Verschmelzung von italienischem, dann französischem Geiste mit dem vaterländischen sich ergab, wobei für das Volk stets etwas und kaum zu seinem Besten abfiel. Als das Volk dann schließlich in weiteren Kreisen zu geistigem Leben erwachte, da war die französische Sitte und Mode auch für München das Nächstliegende, und es traten Erscheinungen zu Tage, die München mit einem Male für gewisse Kreise des Bürgertums und des Adels den Anstrich einer Großstadt gaben, die ihm für jene Kreise eine Zeitschrift wie etwa Bertuchs Journal des Luxus und der Moden als etwas durchaus Verständliches und Gewohntes, Liebes erscheinen ließen.

---

[1]) So schreibt z. B. der Galleriedirektor v. Mannlich in seinen Memoiren (Hof- und Staatsbibliothek München, Cod. gall. 619, tom. IV, page 108) über seine Ankunft in München (1799): „Le nouveau regne y avoit attiré tant de députations, tant de curieux, de solicitans et d'étrangers, elle [la ville] etoit d'ailleur tellement surchargée par des Eveques, Abées, marquis Comtes et Barons français emigrés que toutes les auberges en etoient surchargées.“

[2]) So nach dem Ratsprotokoll (1800, I) des Stadtarchives. Hübschmanns Konzession währte bis Dezember 1799. Eine Bitte um Verlängerung derselben wird durch kurfürstliches Reskript dd. 31. XII. 1799 abschlägig beschieden.

[3]) Almanach de poche pour l'année bissextile 1796. Avec permission du college de Censure. A Munic chez François Hübschmann, Imprimeur proche les Pères Carmélites.

VI.

Die Wiedergeburt geistigen Lebens und die Pflege der Litteratur nach der Gründung der Akademie.

Der Regensburger Buchhändler Johann Leopold Montag ließ 1760 einen 5132 Nummern aufweisenden Bücherkatalog erscheinen, der interessante Streiflichter auf den Anteil Süddeutschlands an Wissenschaft und schöner Litteratur wirft. Sehen wir hier von lateinisch geschriebenen, nur enge Fachwissenschaft behandelnden Werken ab, so erscheinen Augsburg, die katholisch-protestantische, und Nürnberg, die protestantische Stadt, durchaus als häufig gewählte Verlagsorte. München dagegen weist als Verlagsort kaum zwanzig Bücher für das ganze Jahrhundert auf! Auch der Prozentsatz der in München geschriebenen und auswärts, d. h. höchstens in Augsburg, Ingolstadt, Dillingen oder Nürnberg gedruckten Werke läßt sich bei der Gesamtzahl der dort verzeichneten Menge nur in einem kleinen Bruchteil angeben. Kein einziges der schönen Litteratur angehöriges Werk findet sich unter ihnen! Und die in München selbst gedruckten? Sind es nicht theologische Dissertationen, lateinische Abhandlungen über physikalisch-astronomische, mathematische und andere rein wissenschaftliche Gegenstände, so finden sich in deutscher Sprache nur herzlich wenige, die nicht für den engen Kreis lebensabgewandter Gelehrter bestimmt sind. Des gelehrten Doktors und Vielschreibers Johann Joseph Pock[1]) Werke aus den zwanziger Jahren, ein Abladeplatz für ungezählte Fuhren zusammengekramter Weltkenntnis, können, obwohl in deutscher Sprache verfertigt, nicht als volksmäßig angesprochen werden. Ebenso wenig P. Edmund Pocks 1751

[1]) Johann Joseph Pock, geb. 1675 zu Salzburg, kam 1701 nach München, Hofratsadvokat, gest. 1735 in Dachau. Er war Mitarbeiter am Parnassus boicus. — Im letzten Bande — 2. Stück, 1737, S. 141—150 — ist seine „Lebens-Beschreibung" eingefügt. Seine an Umfang schier endlosen Werke sind dort, S. 148 ff., verzeichnet. Vgl. Baader, Lexikon verstorbener bair. Schriftsteller, 1824, I, 148 f.

erschienene Einleitung zur Universal-Historie. In diesen Werken trat deutlich die riesige Kluft zu Tage, die zwischen Bürgertum und klösterlichem Gelehrtentum lag. Aus diesem heraus wurde alle Wissenschaft geboren, und so scheint auch ein Mann wie Johann Joseph Pock, trotzdem er kein Klostergelehrter war, genau so weltunkundig, so wenig vertraut mit dem, was dem Volke not that. Was diese Gelehrten schrieben, wurde nur für Gelehrte geschrieben. Das Bürgertum, selbst in seinen bessern Schichten, hatte ebenso wenig davon zu empfangen wie des Volkes Masse. Gerade bei Pock mag das um so widerspruchsvoller klingen, als er den Zeitgenossen von aller Welt Kunde zu geben sich mühte und geschichtliche, geographische, handelspolitische, rechtliche und mancherlei andere Nachrichten zu Nutz und Frommen — wessen aber? — sammelte. Wie stumpf und gleichgültig das Bürgertum an geistigem Gut, auch wo es ihm gefälliger schon und mundgerechter dargeboten wurde, vorüberging, beweist der Parnassus boicus! Das beweist andrerseits auch die Thatsache, daß kein einziges litterarisches Erzeugnis in den sechzig Jahren entstand, das nur irgendwie einen leisen Schimmer zeigte von Selbstbewußtsein und Lebensfreude. Das Volk war völlig stumpf geworden! Abhängig, unfrei. Zwar erschienen von Jesuiten und auch andern Ordenspatres fromme geistliche Traktätlein, die der hungernden Seele ein „Geistliches Seelennetz“,[1]) ein „Geistliches Vergißmeinnicht“,[2]) ein „Geistliches Suchverloren“ zur Speise anboten, die die arme Kreatur in diesem irdischen Jammerthal mit dem „Spiegel der Unschuld“,[3]) der „Englischen Schildwacht, d. i. Reim- und Lobgesängen zu den heiligen Engeln“ und derlei geschmackvoll betitelten Werkchen vertrösteten,[4]) das war aber auch alles. „Man dachte nichts, man las nichts, man empfand nichts, und irgend ein kleines Gebetbüchlein war, nebst der Legende der Heiligen und etwa einem alten Ritter-

[1]) Vom Augustinerpater Alex Riederer, 1751 erschienen.

[2]) Gebetbuch, 1758 zu München erschienen.

[3]) Von P. Anton Girardi S. J., München, 1752.

[4]) Z. B. „Fünf zu Drey, das ist: 5 Liebs- und Lebens abfliegende Pfeil zu der heiligen Dreifaltigkeit“, „Herzklopfer, das ist: Reu und Leid aus kläglichen Geschichten“, u. s. w., vgl. Beyträge zu einer Schul- und Erziehungsgeschichte in Baiern, 1778, S. 130. — Über die „schöne und liebliche“ Poesie der Jesuiten, so über Conrad Vetters S. J. 1753 erschienenen „Katechismus Petri Canisii, der H. Schrift Doctors, für die gemeine Layen und junge Kinder, vm besserer Gedächtniß willen in Reim verfasset“, spottet Anton Bucher im 8. Brief seiner Schrift: Die Jesuiten in Bayern.

roman, das einzige Buch, welches gelesen wurde," klagten schon die Annalen der bairischen Litteratur vom Jahre 1778.[1]) Wie wenig die Wandertruppen in geistiger Hinsicht dem Volke geben konnten und durften, ist bereits hervorgehoben; auch die eigenen Spiele und Bräuche, in denen des Volkes ursprünglich schöpferische Kraft noch kärglich fortlebte, waren verroht, verzerrt, und dürfen uns nur als letzte schwache Zeichen früheren Wertes lieb erscheinen.

Das Grundübel aller dieser traurigen Erscheinungen, die wir heute kaum in ihrer ganzen Tiefe ermessen können, lag in dem Mangel an tüchtigen Zucht- und Lehrmeistern des Volkes. Von den vielen übrigen Unglücksfällen, schwerfälliger, dem gesunden Menschenverstand hohnsprechender Rechtspflege, von Verwahrlosung der natürlichen Einnahmequellen des Landes und anderem Schlendrian braucht hier nicht näher gesprochen zu werden. Sie waren Glieder an der großen, schweren Kette, die des Volkes freien, vorwärtsstrebenden Gang hemmte.

Zucht- und Lehrmeister fehlten! Wo sollten sie selbst erzogen werden? Unter der Aufsicht altgeschulter, in scholastischer Nomenklatur verrannter Klostergelehrten wuchs die Jugend heran.[2]) Auf das Leben mit seinen Forderungen lernte sie nicht sehen, weil ihre Lehrer es nicht kannten oder kennen mochten. Und was ihr da an Weltweisheit verabreicht wurde, das war ein altbackener Teig, in den Thorheit und Unvernunft verknetet war, eine Speise, noch dazu in verstümmelter Form aufgetischt, in einem kauderwelschen Latein. Die Philosophie — das Kammermädchen der Theologie![3]) Die Priester, die sich Jünger Jesu nannten, der das Evangelium der Liebe verkündete, bildeten ihre Schüler in scharfem Dialogisieren zu systemwütigen Streitern aus. Liebe für ein ganzes darbendes Volk konnten die nicht hegen, die den Aberglauben und die Unwissenheit schützten, Liebe und Verständnis für das Volk die nicht, die ihre nächsten Schüler mit fremder Sprache großzogen und mit diesen dann in ihrer eigenen Welt lebten, dem Volke nur gebend, was ihnen gut und vorsichtig dünkte. Bei solchen Zuständen mußte die Stunde kommen, wo das germanische

[1]) Annalen d. bair. Litteratur, Nürnberg, 1781, I, 1, S. 8.

[2]) Vgl. den trefflichen Aufsatz von A. Kluckhohn, Die Jesuiten in Baiern mit besonderer Rücksicht auf ihre Lehrthätigkeit. Sybels Histor. Zeitschrift, XXXI. Bd. (16. Jahrg.), 1874, S. 343—414.

[3]) Ferdinand Maria Baader, Akademische Rede über das Studium der Philosophie, 1778.

Wesen gegen die aufgedrungene, saftlose, rein mechanische Disziplin des Jesuitismus sich auflehnte. Und je mehr die Jesuiten unter andern Orden Nachahmer fanden, denen des Volkes Verrohung und Willfährigkeit Lebensbedingung war, desto schneller mußten diejenigen handeln, die das unwürdige Hinvegetieren der Volksherde erbarmte. Daß unter diesen Männern, denen die Führung im Kampf der zwei Jahrzehnte wider alle alten Übel anvertraut war, Geistliche in der vordersten Reihe standen, verleiht der geschichtlichen Betrachtung jener Zeit einen erfreuenden, versöhnlichen Zug.

Konnten Männer wie Ickstatt und Kreittmayr ihre ganze Kraft der Besserung des höheren Unterrichtswesens, der Rechtspflege hingeben, das Wichtigste, die Erziehung des Volkes, konnte nur durch Geistliche geschehen. Sie genossen den Glauben des Volkes, sie mußten den gefährlichen Weg unternehmen, mit einem Male den Neuerungen das Wort zu reden, die von den wütenden Dunkelmännern als Seelengift, als Teufelsgedanken ausgelegt wurden.

Die Gründung der Akademie im Jahre 1759 war nicht der erste öffentliche Kampfruf. Schon sieben Jahre früher tobte in Ingolstadt in den Räumen der alten jesuitischen Universität ein heißer Streit; Johann Adam Ickstatt, ein guter überzeugter Katholik, der durch weite Reisen im Ausland mit Männern wie Newton, Pope, Shaftesbury, Addison und vor allem mit Wolff in persönliche Berührung gekommen war, der „draußen“ in seinem Ringen nach Erkenntnis die Wege einer freien Wissenschaft gesehen hatte, suchte nun auch die bayerische Landesuniversität, die tief gesunkene, zu ihrem alten Ruhme zu erheben; er las als erster nach protestantischen Autoren, sofern sie nicht ebenfalls durch konfessionelle Vorurteile den reinen Charakter wissenschaftlicher Forschung eingebüßt hatten, mußte sich aber der maßlosen Angriffe erwehren, die ihm deswegen von den Ingolstädter Theologen gemacht wurden.[1]) In jenen Jahren besuchten dann Männer wie Lori die alte Universität, die der Schauplatz so leidenschaftlicher Kämpfe wurde. Die Ideen, von denen sie dort persönlich berührt wurden, kamen zum praktischen Ausdruck in der Gründung der Akademie, mit der die Namen eines Lori, Linbrunn, Kennedy und anderer zu dauerndem Leben verknüpft sind.

[1]) Vgl. C. Prantl, Geschichte der Ludwig-Maximilians-Universität, München, 1872, I, S. 550—565.

Nun begann die Morgenröte über Bayern zu leuchten. „Den aufstrebenden Geistern wurde Mut und Hoffnung und die Aussicht auf einige, wenn auch noch sehr beschränkte Freiheit der Prüfung und Forschung gewährt.“ [1]) Erweckung ruhender oder von Starrsucht gebundener Kräfte, das war die Bedeutung dieser That!

Langsam reiften zunächst die Erfolge. Es war unvermeidlich, so urteilt Döllinger, daß die Stiftung einer Akademie zugleich eine „Offenbarung und Schaustellung der Armut des damaligen Bayerns und seiner Hauptstadt an geistigen Kräften und wissenschaftlichen Capacitäten wurde“. Fremde, wie der Malteser du Buat, der Elsässer Christian Friedrich Pfeffel,[2]) der allerdings München als seine zweite Heimat betrachtete, waren in den ersten Jahren hauptsächlich für die Akademie thätig. Dann freilich schlug diese neue Idee auch in bayerischen Klosterkreisen tiefe Wurzeln. Die Wissenschaft, die in der jungen Pflanzstätte zumeist gepflegt wurde, war die Geschichte. Und damit war zugleich etwas Köstliches gegeben: nationales Bewußtsein wurde in zahlreichen Herzen wieder belebt, die deutsche, durch das kauderwelsche Mönchslatein dem wissenschaftlichen Verkehr entzogene Sprache wieder gepflegt. Was Gelasius Hieber im Parnassus boicus vergeblich gepredigt hatte, die „teutsche Heldensprach“ zu Ehren zu bringen, wurde jetzt endlich und mit dauernder Energie durchgeführt. Es war durchaus nicht lächerlich, wie Gottsched an Lori im Herbst 1759 schrieb, daß der Parnassus boicus zum Vorläufer der Akademie erklärt wurde. Gottsched beweist nichts als Verständnislosigkeit für die historische Entwicklung des geistigen Lebens in Bayern, wenn er schreibt: „Um Gotteswillen! gedenken doch E. G. dieses Parnassus in den Schriften der Gesellschaft nicht mehr, wenn Sie nicht alle Ihre Bemühungen bei dem größten Theile von Deutschland lächerlich machen wollen. In den Kritischen Beiträgen, die hier zwischen 30 und 40 herausgekommen, ist das Urtheil zu sehen, welches eine so unzeitige Geburt damals bei der Morgenröthe unsrer Literatur und Kritik verdienet hat. Was würde nicht jetzt am hellen Mittage des guten Geschmacks für ein's erschallen?“ [3]) Jenes Urteil

[1]) J. Döllinger, Zur Erinnerung an Kurfürst Maximilian III., den Stifter der Akademie. Akadem. Vorträge, Nördlingen, 1889, II, 401.

[2]) Christian Friedrich Pfeffel, geb. 1726 in Colmar, gest. 1807 in Zweibrücken, besorgte mit Lori, Kennedy und Scholliner die Herausgabe der ersten Monumenta boica.

[3]) Kgl. Akademie der Wissenschaften, Correspondenz pro anno 1759.

in den Kritischen Beiträgen hatte lieblos die Auslassungen eines „bairischen Mönchs“ getadelt, bloß weil dieser in einer allerdings nicht sehr feinen Weise von Luthers Sprachreform gesprochen hatte. Die Sehnsucht, auch für Bayern die eigene Muttersprache gehegt und gepflegt zu sehen, verstand jener Beurteiler so wenig wie Gottsched, wenn dieser nicht gar mit jenem identisch ist; der Zusammenhang zwischen dem Parnassus und der Akademie ergab sich lediglich auf einem Gebiete, wo jener nur vorwärts wies. Daß die Akademie, die dankbar den greisen Eusebius Amort zu ihrem Ehrenmitglied aufnahm und pietätvoll auf die durch den Parnassus erstrebten Versuche zurückwies, sich dadurch der Gefahr aussetzte, von denen um Gottsched, die sich in der Mittagssonne des guten Geschmacks sonnten, bespöttelt zu werden, was lag daran? Die Stifter der Akademie wußten gut genug, wie sie das Schicksal des Parnassus zu vermeiden hatten — und das bewiesen sie durch die That.

An dem Kurfürsten fanden die Akademiker eine kräftige notwendige Stütze. Max Joseph, der Schüler Ickstatts, verband mit kirchlichem Sinn eine Kenntnis moderner Philosophie und hegte eine mehr auf praktisches Christentum gerichtete Lebensanschauung. Jedem fanatischen Eifer abhold suchte er alteingewurzelte thörichte Ideen seines Volkes, Aberglauben und Unglauben durch Unterstützung planvoller Reform zu beseitigen. Schon in der Stiftungsurkunde der Akademie sicherte er zu, die philosophischen, mathematischen und Geschichtswissenschaften zu fördern, niemandem „eine Jurisdiction über das junge Institut zu gestatten“, vor allem aber willigte er ein, „daß von der akademischen Versammlung für genehm gehaltene Aufsätze einer anderweitigen Censur nicht unterworfen“ seien! Hierin lag eine energische Abwehr der Versuche, die P. Stadler im Auftrage der jesuitischen Universität Ingolstadt unternahm und die nichts anderes bezweckten, als die akademischen Schriften dem jesuitischen „cum permissu superiorum“ zu unterwerfen und so die freie Thätigkeit der gefährlichen Akademie zu hindern.[1]) Die Jesuiten erkannten mit sicherem Blick vom ersten Augenblick an die Bedeutung der jungen Akademie. Gleich ihnen suchten andere Geistliche dem Volke die Druckerei der Akademie als Brutstätte des Teufels und der Ketzerei zu verlästern. Der Franziskanerpater Leo Rauch prophezeite dem Volke den Untergang, wenn es das Gift der Freiheit zu denken und zu schreiben

[1]) Vgl. J. Gebele, Peter v. Osterwald, München, 1891, S. 17.

in sich aufnähme. Max Joseph ließ ihn seines Amtes entsetzen. Seinen Beichtvater P. Stadler schaffte er ab, als dieser mit Neuerungen auf kirchenpolitischem und sozialem Gebiete nicht einverstanden war. Daß man „zeitlichen Dingen nicht so sehr obliegen dürfe und nie vergessen solle, daß mit größerem Wissen auch größere Verantwortung erwachse",[1]) darin bestand des schlauen Jesuiten Moral.

Und als der kurbayerische Kämmerer Peter v. Osterwald mit seltener Kühnheit und unerbittlicher, unwiderleglicher Logik in seinem Veremund von Lochstein die „Gerechtsame der weltlichen Fürsten gegenüber geistlichen Ansprüchen" verteidigte und der Erzbischof von Freising ein Verbot dieses ketzerischen Werkes an die Kirchenthüren heften ließ, wurde das an der Münchener Frauenkirche angeschlagene auf den Befehl des Kurfürsten wieder abgerissen.[2])

Das waren lauter Symptome, die einen guten Fortgang der Bewegung versprachen. Kampf wirkte Kraft und Kraft fand Unterstützung.

Die Jesuiten sahen, wie der neue Geist der Wolffischen Philosophie mit seiner dem Mystisch-Weihevollen fremden Nüchternheit um sich griff, sahen, wie die im Grunde so einfache, jedem gesunden Menschenverstand verständliche und noch dazu in deutscher Sprache vorgetragene Lehre Schüler fand, und suchten fürs erste mit maßlosem Kampfe vorzugehen.

Ihre Bühne, lange der Schauplatz unbedeutender Schüleraufführungen, wurde wieder zum Kampfmittel. Schon kurze Zeit nach jenen ersten Ingolstädter Fehden, zu denen Ickstatt den Anlaß gegeben hatte, führten die Schüler der Jesuiten 1755 in Ingolstadt und 1764 in Landshut eine Endskomödie auf unter dem Titel „Bavaria vetus et nova".

Der Verfasser war der Jesuitenpater Johann Baptist Seidl (1721 bis 1775),[3]) ein fanatischer Kämpfer wider alles Luthertum, dem er in seiner Schulkomödie „Die Heiligsprechung des Martin Luthers, des fünften Evangelisten" Hohn sprach. Aus seinem Drama „Bavaria vetus et nova"[4]) sprach nicht minder die unversöhnliche gehässige Wut gegen alles, was mit Luther, der „hydra Islebica", zusammenhing.

[1]) Rothammer, Biographie Max III. Joseph, München, 1786, S. 9.

[2]) Gebele, a. a. O. S. 47 ff.

[3]) Seine Schriften verzeichnet Backer-Sommervogel, a. a. O. I, 7, Sp. 1104.

[4]) Handschriftlich in der Hof- und Staatsbibliothek München (cod. lat. 1691) — Ich benutze den Neudruck in der Literaturzeitung für die katholische Geistlich-

Gar ketzerischen Gestalten muß das neue Bayern begegnen; die Pseudopolitika tritt einher, in ihrem Gefolge die Ketzerinnen Gedanken- und Glaubensfreiheit. Und Gespenstern gleich huschen ins Land Lutheranismus, Kalvinismus, Indifferentismus, Pietismus, Jansenismus, Zwinglismus, Naturalismus und Judäismus. Heimlich und öffentlich rüsten sie sich zum teuflischen Werk; da tritt das alte Bayern hinzu, das Zeuge war, wie Wittelsbacher Helden Luthertum und Türken bekämpften (En gladios, quibus Heroes Wittelsbachii hydram aut Islebicam aut Ottomanicam profligarunt!), das Zeuge war, wie gelehrte Magister mit der Feder die Ketzer vernichteten (En calamos quibus doctores Boici haeresum monstra debellarunt!). Es rät dem betrübten neuen Bayern, die bewährten Waffen zu gebrauchen; und als Dame Pseudopolitika in keckem Tone ruft: „Madame, loquar franchement, sans façon, sans compliment. Bavaria habet multum superstitionis, parum artis et eruditionis", und die höhnende Schar sich erdreistet, auf Universitäten wie Göttingen, Helmstedt, Altdorf hinzuweisen, da schwört Bayern, zu dem der Genius der Diözese Freising tritt, den Feinden Untergang.

In solchen Ideen mußte der Kurfürst, der die Befruchtung des geistigen Lebens durch jene freiheitlichen Gedanken guthieß, eine brutale Kritik seiner Regierung erblicken; in einem Schreiben vom 26. September 1764 drückte er der Gesellschaft Jesu sein äußerstes Mißfallen aus, verwies den Autor auf Lebenszeit aus bayerischen Landen und gestattete den Landshutern nur noch von der Regierung in München gutgeheißene Komödien aufzuführen.[1]) Damit war jedoch dem Unwesen selbst nicht gesteuert.

Auch in München regten sich die Jesuiten. Auch hier wurde die Bühne zum Schauplatz haßerfüllten Kampfes. Der Präses der Marianischen Kongregation, P. Joseph Pemble (1717—1781),[2]) der mit

keit, hrsg. von Frz. v. Besnard, 23. Jahrgg., Landshut, 1832, III. Bd., S. 319 ff., wo das Stück, „eine alte Poesie, klein an Volum, reich am Geiste, auch jetzt noch interessant, mit Bemerkungen begleitet von einem Freunde des Altars und Thrones" wiedergegeben ist.

[1]) Reinhardstöttner, Jahrbuch f. M. G. III, 174, Anm. Nr. 357, giebt das kurfürstliche Schreiben wörtlich.

[2]) Joseph Pemble, geb. 1717 in Innsbruck, trat 1734 in den Jesuitenorden, Lehrer der Rhetorik in München, dann von 1758—1762 Direktor der latein. Kongregation, starb zu Hall in Tirol (1781 oder 1782). Vgl. Backer-Sommervogel, a. a. O. I, 6, 466 ff.

seiner „Pietas quotidiana erga S. D. Matrem Mariam“ ein rechtes „Futter für den marianisch-jesuitischen Geist“ [1]) geliefert hatte, ließ in einem Schuldrama den Teufel selbst als Verleger der neuen Bücher erscheinen.[2])

Wie heftig nun aber auch und wie unedel der Kampf von den Jesuiten geführt wurde, er trug das Merkmal der Ohnmacht in sich selbst. Solche starke negative Kritik, wie sie in jenen Dramen typisch verkörpert war, mußte zum eigenen Fall führen, wenn keine wertvollen positiven Leistungen als Ersatz geschaffen wurden. An diesen gebrach es den Jesuiten vollständig. Es ist eine sonderbare Erscheinung, daß dieselben Ordensjünger, die zweihundert Jahre zuvor mit überströmender geistiger Fülle Bayern scheinbar segneten, die eine glänzende Epoche der Kunst heraufgeführt hatten, nun, bei dem ersten ihre Existenz bedrohenden Angriff, mit allen Kräften versagten. Ihr verzweifeltes Sterben erschwerte dem Neuen ruhigen Eingang, und es schien, als ob der alte Geist, der aus dem Körper gewichen war, noch lange umherginge.

Für die Aufklärer gab es nur eine Aufgabe: praktisch etwas Besseres an die Stelle des Vorhandenen zu setzen. Wie wurde es ihnen erschwert! Im protestantischen Norden hatten die Schriften der französischen und englischen Aufklärer unmittelbare Wirkung gehabt, hier forderten und fanden Freigeister, Angreifer und Verteidiger des Christentums direkte, persönliche Auseinandersetzung bei dem Einzelnen. Aus dem Studium ihrer Werke sogen die norddeutschen nach Erkenntnis strebenden Geister Mark und Kraft. Dann war zu jenem radikalen Vernunftschristentum Englands, das im protestantischen Deutschland Pflege fand und sich bis zum Rationalismus in seiner vollkommensten Form (Lessing, Reimarus) steigerte, solange der alte Fritz jeden nach seiner Façon selig werden ließ, zu jenem englischen Einfluß war darauf noch Rousseaus das sehnsüchtige Verlangen der Zeit so wunderbar ausfüllende Naturlehre getreten. Im katholischen Süden konnten sich nur wenige mit diesen völlige Gedanken- und Preßfreiheit voraussetzenden Schriften bekannt machen. Die wichtigsten, den Kern der neuen Weltanschauung bergenden Bücher wanderten auf den Index und wurden so allen Jesuitenzöglingen entzogen. Voltaires lettres philosophiques wurden am 4. Juli 1752, die „oeuvres“ am 28. Februar 1753, Bayles

[1]) Anton Bucher, Ges. Schriften von Klessing, I, 144.

[2]) Die Annalen der bair. Litteratur (I, 39 f., 1781) drucken einiges daraus ab. Vgl. Beyträge zu einer Schul- u. Erziehungsgesch. Bayerns, 1778, S. 120 f.

dictionnaire am 10. Mai 1757, Rousseaus Emil am 9. September 1762 verboten. Andere teilten das gleiche Schicksal. Noch hatten ja die Jesuiten das Unterrichtswesen ganz in Händen. Es werden manche Beispiele erzählt, wie die Studenten heimlich sich die Bücher zu verschaffen wußten, deren Inhalt sie nach allem, was zu ihren Ohren drang, reizen mußte. Erstreckte sich das Verbot der im Index verzeichneten Bücher auch nur auf die Geistlichkeit und ihre Schüler, so lag an den plumpen Buchhändlern der Stadt die Schuld, daß nicht in ihren Läden für jedermann die Werke norddeutscher, französischer und englischer Schriftsteller zu finden waren. Noch reiste keiner von den drei Münchener Buchhändlern zur Leipziger Messe, wohin Augsburgs Buchhändler Jahr aus, Jahr ein zogen. Die Beschaffung eines „ausländischen" Buches war daher mit großen Kosten und der Gefahr übler Nachrede verbunden. Aber das alles mußte niedergekämpft werden. Die höheren Unterrichtsanstalten mußten wie die niederen Schulen von Grund aus gebessert werden, der Verkehr geistigen Lebens schneller und kräftiger gehen. Schuster und Schneider sollen noch lesen lernen, war Heinrich Brauns Ausruf, und das wurde schneller, als alle es ahnen mochten, erreicht.

Im Jahre 1764 gründete die Akademie die erste Monatsschrift, die wirkliche Erfolge tragen sollte. Vier Jahre gab sie dieselbe unter dem Titel „Baierische Sammlungen und Auszüge zum Unterricht und Vergnügen" heraus. Das Wort Unterricht ging voran und mußte vorangehen. Nur wenn man dieses beachtet, kann man bei der Prüfung des künstlerischen Wertes dieser Monatsschrift gerecht verfahren. Und schließlich — lag nicht im Erfolg selbst, der sich überraschend schnell einstellte, das beste Kriterium für die getroffene Auswahl? Gab dieser nicht den Herausgebern völlig recht?

Wir verdanken Westenrieders Geschichte der Akademie, noch heute dem besten Buche über die aufstrebende junge Pflanzstätte, die Nachricht von den Männern, die diese Sammlungen im Hinblick auf das Volk unternahmen. Obgleich Westenrieder nun die peinlichste Genauigkeit gerade bei der Abfassung dieses ihm so sehr am Herzen liegenden Werkes beobachtete, so sind ihm doch bei der Erwähnung der akademischen Monatsschrift einige Verwechslungen mit untergelaufen, die bis jetzt nicht beachtet sind und immerhin hier berücksichtigt werden mögen, weil sie den Anteil eines „ausländischen" Schriftstellers an der Auswahl der Sammlungen nicht unwahrscheinlich machen.

In der Geschichte der Akademie (1784, I, 137) giebt Westenrieder als ersten Herausgeber der Sammlungen „Herrn Pfeffel zu Straßburg (Bruder des Herrn Christian Fridrich)" an, also den Dichter Gottlieb Konrad Pfeffel. Eben diesen „Herrn Pfeffel zu Straßburg", wiederum mit dem Zusatz „Bruder unsers Christian Friedrichs"[1]) nennt er (S. 170) als Übersetzer von Macquers Abrégé chronologique de l'histoire ecclésiastique, zu der Peter v. Osterwald eine Vorrede schrieb. Aus Baaders Lexikon verstorbener bairischer Schriftsteller (Augsburg, 1824, I, 2, 251) und andern allerdings voneinander abhängigen Schriften geht nun zwar hervor, daß Westenrieders zweite Angabe falsch und Christian Friedrich, gerade in jenen Jahren um die von der Akademie ausgehende Belebung der Geschichtswissenschaften sehr verdient, der Übersetzer ist. Immerhin ist dieses nachdrückliche Betonen des „Herrn Pfeffel zu Straßburg, Bruder des Herrn Christian Friderich" auffallend, und es bleibt die Richtigkeit der ersten Angabe noch unangefochten.

Gegen sie sprechen nun folgende Gründe: Sowohl die Annalen der bairischen Litteratur vom Jahre 1778[2]) als auch Westenrieder selbst im V. Bande seiner Bayrischen Beyträge (1794)[3]) nennen Christian Friedrich Pfeffel als Herausgeber. Die Angabe der Bairischen Annalen, die von der Gründung und den Herausgebern der Monatsschrift nur gleichsam im Vorübergehen sprechen, dürfen wir nicht als unumstößlichen Beweis ansehen. Sie mochten Christian Friedrich Pfeffel um so eher als Herausgeber nennen als er durch seine zahlreichen geschichtlichen Aufsätze mit den ersten Abhandlungen der Akademie stets genannt wurde. Auch Westenrieders Erwähnung in den Beyträgen kann leicht als ein Irrtum angesprochen werden, wenn man sich seiner Klagen erinnert, daß die Beyträge oft in fürchterlicher Hast und Bedrängnis entstanden seien und daß er heute oft nicht gewußt habe, was morgen zum Druck befördert werden mußte. Für die Richtigkeit der

[1]) Dieses „unser Christian Friedrich" kehrt auch in Briefen öfter wieder. So schreibt z. B. Westenrieder an den Historiker Pfeffel nach Versailles (4. Nov. 1783): „Der Geist unsers Pfeffels (auch diesen Namen geben wir ihnen oftmals) belebt unsere Versammlungen." Abhandlgn. d. III. Klasse d. k. Akad. d. Wissensch., XVI. Bd., III. Abteil., S. 142.

[2]) Annalen d. bair. Litt. v. J. 1778, Nürnberg, 1781, Aufklärungsgeschichte, S. 19.

[3]) Christian Friedrich ist dort gemeint, obwohl nur schlechthin „Pfeffel" gesagt ist.

Angabe, daß der Dichter Pfeffel der Herausgeber war, sprechen schwerer wiegende Gründe, die sich freilich nicht zum strikten Beweis erhärten lassen.

Zunächst: Westenrieder schrieb den I. Band der Geschichte der Akademie, kritisch sein bestes historisches Werk, mit größter Gewissenhaftigkeit und Ruhe. Im Mai 1783 erkundigte er sich noch dazu besonders bei dem Weltpriester Cajetan Adami, wer außer ihm an der Herausgabe der Bairischen Sammlungen teilgenommen habe![1]) Die Antwort Adamis ist, wie fast alles an Westenrieder Gerichtete, nicht erhalten; sie scheint aber in dem vorliegenden Falle verarbeitet zu sein. Bedenkt man nun weiter, daß Westenrieder in jenen Monaten, wo er mit dem Historiker Pfeffel in Versailles einen regen Briefwechsel unterhielt, dieses bewußte „Bruder unseres Christian Friedrichs" hinschrieb, so erscheint ein Irrtum um so unwahrscheinlicher.

Betrachtet man schließlich die Auswahl der Dichtungen selber, so tritt nicht nur der Geschmack Gottlieb Konrad Pfeffels deutlich zu Tage, sondern auch die auffällige Erscheinung, daß sämtliche Pfeffelsche Dichtungen nicht mit seinem Namen, sondern mit Nennung der Wochen- und Zeitschriften, in denen sie zuerst veröffentlicht wurden, gezeichnet sind. Die Dichtungen allein, die vordem in keiner anderen Zeitschrift erschienen, tragen seinen Namen.

Die einfachste Lösung dieser Widersprüche scheint mir nun zu sein (da ein absoluter Beweis nicht beizubringen ist), Christian Friedrich Pfeffel, dem Münchener Historiker, die Rolle des Vermittlers, dem Dichter Pfeffel dagegen die des für die Auswahl verantwortlichen Herausgebers zuzuschreiben. Damit läßt sich dann auch das künstlerisch anspruchslose, aber didaktisch strenge Programm der Sammlungen erklären, das diesen Charakter während des vierjährigen Bestehens der Monatsschrift nicht verleugnete, sondern eher noch verschärfte, als ein Mann unter die Herausgeber trat, der mit organisatorischem Talent zweifellos begabt, freilich auch recht nüchtern in Wort und That die systematische Hebung des Volksschulwesens unternahm, der außerdem als Herausgeber dieser Sammlungen und späterhin eigener Zeitschriften dem moralisch-didaktischen Element einen leichten Zusatz von bayerischem Patriotismus gab.

[1]) W. an Adami in Landshut, 1783 im Mai: . . . „Also schreiben Sie mir mit der nächsten Post, wer die bairischen Sammlungen besorgt, und wie lange Sie dieß gethan haben? rc." Abhandlgn. d. III. Klasse d. k. Akad. d. Wissensch., XVI. Bd., III. Abteil., S. 127.

Es ist Heinrich Braun, der Benediktiner von Tegernsee.[1]) Seinem Orden, der in vornehmem, stets auf objektive Wissenschaftlichkeit gerichtetem Sinne die Wolffische Philosophie und die größere Verbreitung der Bildung bedingende deutsche Sprache als erster Mönchsorden annahm,[2]) verdankte er Unterricht und Erkenntnis dessen, was dem Volke am meisten not that. Ihm war der Schritt in die Welt nicht versagt wie den Jesuitenzöglingen, denen eine Scheinwelt auf künstlichen Stützen erbaut wurde. Was er gelernt hatte, mußte er wieder lehren. Es galt nur den einfachsten, allgemein verständlichen Ausdruck dafür zu finden, einen möglichst klaren Plan zu entwerfen und dem Volke nicht etwas zuzumuten, das es mit dem Mangel seiner Bildung nicht verstehen konnte. Hier liegt gegenüber den völlig mißlungenen Versuchen eines Hieber der große Fortschritt, den Heinrich Braun that.

Im Frühjahr 1765 wurde er aus seinem Kloster Tegernsee als Lehrer der deutschen Sprach-, Dicht- und Redekunst an die Akademie der Wissenschaften berufen. Braun ist in vielem das Vorbild eines Lehrers. Mit zäher Ausdauer und rührendem Fleiße jeden bildungsfähigen Keim zu pflegen, Lernbares geschickt zu zerlegen verstand er. Wo er Muster fand, nahm er sie, zumal ihm eigene Schaffenskraft, eigene Größe versagt war. Gellert nutzte er eifrig für seine Musterbriefe, Gottsched eifrig für die Sprach- und Dichtkunst,[3]) Ramler eifrig für die Ausbildung des Stiles. Die engste Verwandtschaft besteht zwischen ihm und Gottsched. Er hat im Kleinen für Bayern geleistet, was Gottsched für Deutschland leisten durfte. Dabei zeigte er manche Gottschedische Eigenschaft: Nüchternheit und Dozierwut, gespreiztes Wesen, Eitelkeit, Schmiegsamkeit und Prüderie auf der einen Seite, dagegen praktischen Sinn, ehrliches Bestreben, das im Grunde nicht herzlicher Begeisterung und wohlthuender Wärme ganz entbehrte, auf der andern Seite.

Beiden kamen die Zeitumstände selten günstig zu gute; in einer andern Zeit, wo dem Volke nicht jeder Bissen geistiger Nahrung so

---

[1]) Über Heinrich Braun (1732—1792) vgl. Allg. Deutsche Biographie III, 265. — M. Gückel, Heinrich Braun und die bayerischen Schulen, Dissert., 1891. — Ludwig Wolfram, Heinrich Braun, Bamberg, 1892.

[2]) Vgl. über die bayerische Benediktiner-Kongregation Sebastian Günthner, Gesch. der litterar. Anstalten in Bayern, II (1810), S. 250 ff.

[3]) Als der Revisionsrat Lippert am 3. Aug. 1765 ein Exemplar von Brauns Deutscher Sprachlehre an Gottsched schickte, schrieb er u. a.: „Euer &c. dürfte sie am wenigsten mißfallen, weil sie eine Nachahmung der Ihrigen ist.“ Akademie der Wissenschaften, Correspondenz pro anno 1765.

willkommen sein mußte, wären sie, die nichts weniger als kernige Persönlichkeiten waren, in dem großen Strome untergetaucht.

In einigen Punkten ging Braun trotzdem über Gottsched hinaus, und das war nicht zu verwundern, wenn man bedenkt, daß Gottsched damals, wo die deutsche Litteratur im Mittagssonnenschein des guten Geschmackes stand, von allen Seiten wie ein alter Uhu angeschaut wurde. Braun sah ein, daß er mit Gottsched das Versemachen nun doch nicht lehren konnte, sah, daß mit dem mechanischen Drill der Jesuiten in der Rhetorik nichts erreicht wurde, und zog als praktischer Schulmann die Folgerungen daraus.

Was er im Einzelnen für das Schulwesen that, gehört natürlich nicht hierher, das Ergebnis war ein unverkennbares Aufstreben in Stadt und Land, ein Ergebnis, das nicht ohne den heftigen Widerstand des dickköpfigen Volkes erreicht wurde und das uns noch später beschäftigen wird, weil es in der Dramatik der nächsten dreißig Jahre tendenziös als Motiv verwertet wurde.

Die Bairischen Sammlungen, zur denkbar günstigsten Zeit erschienen, brachten mit einem Male die deutsche Litteratur auch in Bayern wieder zu Ehren, sie stellten den nur gewaltsam zerrissenen Zusammenhang zwischen Norden und Süden her. Die popularisierenden Bildungsbestrebungen der Zeit, wie sie in Gellert und Pfeffel zum familiären Bedürfnis geworden waren, leiteten die Herausgeber der Sammlungen. Unterricht (und Vergnügen)! Die Fabeln erzählten hübsche Sachen, aber die zum Lesen verwandte Zeit lohnten sie mit einer nützlichen Wahrheit. Erbauung und Bildung waren in ihr innig verschwistert. Zu schlichter Natürlichkeit, launiger Erzählung trat leise Rührung. Gellert war der herzlich geliebte, in persönlichem Verhältnis zu jedem Leser stehende Dichter des deutschen Bürgertums. Er mußte zuerst und zumeist in Rechnung kommen, sollte der Münchener, der Bayer wieder einmal empfinden, wie er ein Fleisch und ein Blut mit den „Ausländern" war. In Gellerts Fabeln, die nicht nur in den Sammlungen abgedruckt, sondern auch in den Bücherkatalogen der Münchener Buchhändler in den nächsten Jahren eifrig angezeigt wurden, und die das Volk, wie Westenrieder und andere versichern, mit wahrem Heißhunger las, kam das nationale und moralisch-didaktische Element zugleich zum Ausdruck. Neben Gellert kamen auch die andern Fabeldichter in den Sammlungen zu Worte. Vor allem Lichtwer, der realistischere Schüler Gellerts, dann Gleim, Hagedorn — dieser allerdings nicht mit den

besten seiner Gaben, der wein- und weisheitfrohen horazischen Lyrik, sondern mit behaglicher Moral, wie sie aus seinen Fabeln sich ergab, — ferner Kleist, Lessing, de la Motte, weiterhin Fabeln aus den Bremer Beiträgen, aus moralisierenden Zeitschriften u. s. w. Selbst die seichte Weisheit, die Stoppe, Trescho und andere Dutzendpropheten zu verkünden hatten, war nicht verschmäht. Sie alle bedeuteten ja geistige Regsamkeit in mehr oder minder wertvoller Weise, sie konnten mit ihrer buntscheckigen Auswahl dem bayerischen, sagen wir zunächst wohl richtiger dem Münchener Volke um so deutlicher den herben Kontrast vor Augen führen, der sich zwischen dem protestantischen Norden und dem jesuitisch-katholischen Süden bei einer von Natur aus unleugbar gleich starken geistigen Anlage des Volkes ergeben hatte. Die Fabeln waren indessen nur ein verschwindend kleiner Teil der Sammlungen. Gellerts Vorlesung von der Beschaffenheit, Umfang und Nutzen der Moral wurde in ihnen zum ersten Male gedruckt;[1]) für andere moralische Stücke, oft mit christlicher Färbung, dienten die zahlreichen Wochenschriften als Quelle. Aus dem Bienenstock, dem Christen in der Einsamkeit, dem Glückseligen, dem Magazin der Natur, Kunst und Wissenschaften, dem Hamburger Patrioten, dem englischen Tatler wurden moralphilosophische Abhandlungen entnommen. Dazwischen waren leichtere Erzählungen aus Pfeffels Neuen Beyträgen zur deutschen Maculatur (Frankfurt, 1766), aus dem Zuschauer, den Frankfurter Poetischen Versuchen u. a. eingestreut. Praktischen Nutzen verfolgten Aufsätze wie die Briefe über Auferziehung der Kinder, die Abhandlung von der Wahl der Haushofmeister, in ein geistig höheres Gebiet führte Popes Versuch von der Kritik. Unmittelbare Bedeutung für die Pflege der Litteratur hatten die zahlreich wiedergegebenen Oden, Lehrgedichte, Schäferidyllen und Ähnliches. Der Nordische Aufseher, der Bienenstock, vor allem aber die Bremer Beiträge waren hier wieder eine reiche Fundgrube. Von bekannteren Dichtern finden sich Cronegk, Drollinger, Gemmingen, Gellert, Hagedorn, Haller, Kleist, Lessing, Pope, Uz, Zachariae unter dieser Gattung. Geßners Idyllen fehlen natürlich nicht. Weniger stark war die Satire vertreten. Neben Rabener fand sich der Schwätzer Dusch mit Beiträgen aus seinem Reich der Natur und Sitten, sodann wählten die Herausgeber noch einige, natürlich vorsichtig ausgesuchte zahme

[1]) III, 167 ff. Sie erschien dann einzeln Leipzig, 1766. Goed. IV, 37. Heinrich Braun druckte sie 1768 wieder in seiner Sammlung von guten Mustern in der deutschen Sprach-, Dicht- u. Redekunst, II, 7 ff. ab.

Satiren aus dem Englischen. Von den drei in den Sammlungen abgedruckten Dramen hatten das Schauspiel „Philemon und Baucis“ und das Schäferspiel „Der Schatz“ Gottlieb Conrad Pfeffel zum (ungenannten) Verfasser, während das dritte Geßners Eraſt war.

Eine solche im Zeitraum von vier Jahren gebotene Fülle von Anregungen konnte nicht ohne Wirkung bleiben. Schon während des ersten Jahres sandten bayerische Dichter — deren Anonymität sich leider nicht mehr enthüllen läßt — Beiträge ein.[1]) Hier fand der junge von all seinen Mitstrebenden am reichsten begabte Ludwig Fronhofer zuerst Gelegenheit sich hören zu lassen. Für ihn war die Poesie anfangs viel mehr der Ausdruck seiner empfindungsreichen Innenwelt, als daß er sie um eines moralisch-praktischen Zweckes willen gepflegt hätte. Erst allmählich verdichtete sich bei ihm das aut prodesse volunt aut delectare poetae zu einem Begriff. Fronhofers Dichtungen zunächst stand in ihrem künstlerischen Werte die Übersetzung aus Ovids Tristien, die einer der Herausgeber der Sammlungen, der Weltpriester Cajetan Adami,[2]) verfertigt hatte. Sie war in einem freieren Ton gehalten und verdient trotz mancher ängstlicher Wendungen und Härten alle Anerkennung, zumal wenn man sie mit den barbarischen Übersetzungen vergleicht, die in dem nächsten Jahrzehnt lateinische Dramen durch Jesuiten erfuhren. Heinrich Braun steuerte als Patriot einige Oden bei, Osterwald,[3]) selbst an der Auswahl der Sammlungen beteiligt, schrieb für sie „Gedanken über die beste Art, die klassischen Schriften mit der Jugend zu lesen“ (IV, 578 ff.). Studenten wie der

[1]) Zwei Jahre darauf spricht das Churbair. Intelligenz-Blatt (Nr. 3 vom 19. Febr. 1767) bereits von der „sonst sehr selten gewesten Seuche: das Author-Fieber genannt“. Es bittet um ein remedium specificum und unterstützt zugleich Sterzingers Hexenglauben-Bekämpfung, wenn es meint: „Insoweit aber etwa auch die Nachtfrauen, Alleraums, Trutten oder Unholden einem gescheiden Mann einen Author-Paroxismum anzuzaubern im Stande sind, wie dem Verlaut nach wirklich schon geschehen seyn soll, erwartet man um so viel schleiniger ein ergiebiges Mittel . . .“ Gar so gefährlich sah es freilich mit dem „Author-Fieber“ nicht aus, und P. Ildephons Kennedy konnte dem Professor Riedel nach Erfurt noch 1768 berichten, daß gute Bücher „rari nantes in gurgite vasto“ seien. (Brief dd. 14. April 1768. Akadem. Correspondenz.)

[2]) Cajetan Adami, geb. 1729, Pfarrer zu Berg bei Landshut, von 1775 bis 1777 Lehrer und Inspektor der Trivialschulen zu München. Baader, I (A—K), Sp. 5.

[3]) Peter v. Osterwald, 1718—1776. Über ihn Allg. Dt. Biogr. XXIV, 525 f. — J. Gebele, Peter v. Osterwald, München, 1892.

später in Salzburg lebende Joseph v. Bernhandtsky,[1]) damals jur. utriusque stud., lieferten Gedichte, selbst aus dem finstern Ingolstadt sandte ein Rechtsgelehrter einen Beitrag, der verschiedenen Ungenannten gar nicht zu gedenken. So sproßten mit einem Male in einem Lande, das Menschenalter hindurch brach gelegen hatte, kräftige Keime auf. Die Wirkung der Sammlungen überstieg die Hoffnungen der Akademie. Namentlich in der Jugend regte sich die Neugierde, die Dichter ganz kennen zu lernen, von deren Liedern und Fabeln ihnen Proben mitgeteilt waren. Wie ganz anders lachte den Jungen hier die Welt entgegen als in den jesuitischen Traktätlein, den frömmelnden Reimereien ihrer Schulmeister! Es begann eine gefährliche Zeit öffentlicher und heimlicher Kämpfe, aus der schließlich das nationale Bewußtsein siegreich hervorging. Vorsichtig suchten die Jesuiten ihr Ansehen zu wahren. Sie gingen scheinbar mit der neuen Zeit mit. Schon 1763 hatte der Jesuitenpater Max. Mangold[2]) die neue Philosophie — aber tapfer nach alter Methode bearbeitet. Als dann durch die vierjährige Wirksamkeit der Bairischen Sammlungen die Studenten sich heimlich die alles enthaltenden Originalausgaben protestantischer Dichter zu verschaffen wußten, da verstand sich in wohlberechneter Kriegslist der Jesuitenpater Ignaz Weitenauer[3]) dazu, eine „Sammlung kürzerer Gedichte

---

[1]) Joseph Bernhandtsky v. Adlersberg, geb. 1750 zu Augsburg, gest. 1789 zu Salzburg, wo er fast alle seine Schriften — mehrere in München aufgeführte Dramen sind darunter — veröffentlichte. Baader, I (A—K), Sp. 93 f. verzeichnet sie.

[2]) Vgl. Beyträge zu einer Schul- und Erziehungsgeschichte in Baiern, 1778, S. 86 f.

[3]) Ignaz Weitenauer, geb. 1709 in Ingolstadt, gest. 1783 in Innsbruck. Wenn er in der Vorrede zu seiner Sammlung kürzerer [d. h. zum Teil verkürzter und — gereinigter] Gedichte angiebt, er sei durch die „Wienerische Sammlung“ angeregt, also durch Michael Denis' „Sammlung kürzerer Gedichte aus den neueren Dichtern Deutschlands, zum Gebrauche der Jugend“, so giebt einerseits schon das von Weitenauer dem Titel zugesetzte Wörtchen „meistens“ ein vielsagendes Bekenntnis, andrerseits ist bei dem deutsch fühlenden Sined dem Barden keine schlau ersonnene List, sondern innerste Überzeugung als Beweggrund zur Herausgabe neuerer deutscher Gedichte anzunehmen. Weitenauer dagegen rechtfertigt durch seinen Kampf gegen den die lateinische Sprache und ihre geistlose Anwendung durch die Jesuiten angreifenden Peter v. Osterwald eine solche Auslegung, wie sie mit dem Worte Kriegslist gegeben ist. Vgl. Beyträge zu einer Schul- und Erziehungsgeschichte in Baiern, S. 106 f., 134. Ferner die Aufklärungsgeschichte in den Annalen von 1778. — Seine Werke bei Backer-Sommervogel, I, 8, 1051—1059.

meistens aus neuern deutschen Dichtern; sammt einer Anleitung zu deutschen Versen" zu veröffentlichen. Zwei Bände erschienen davon „mit Erlaubnis der Obern" zu Augsburg, 1768. Gewiß standen darin harmlose moralische Fabeln von Gellert, ländliche Idyllen von Geßner, Lehrgedichte von Uz, Fabeln von Lichtwer, Satiren von Rabener, Sinngedichte von Haller, Hagedorn, Kleist, ja selbst Lessing war mit drei Epigrammen vertreten; zumeist verstieg sich jedoch diese Auswahl aus neuern deutschen Dichtern auf die verklärten Höhen von Trillers, Schwabes, Duschs, Stoppes und Anderer Poesien, ja auf einem Halbhundert Seiten dieser Sammlung kürzerer Gedichte stand des weiland kursächsischen Hofreimschmieds Johann Ulrich von Koenig „Schäfergedicht auf die hohe Geburt eines chursächsischen Prinzen . . . im Jahre 1720" zur Bildung und Besserung des Geschmackes abgedruckt (I, 193 ff.). Daneben waren von ihm sinnlose Sinngedichte, die von der Königlichen Wirtschaft eines Dresdener Karnevals handelten, die die Geburt des zweiten kursächsischen Prinzen begrüßten u. a. wiedergegeben. Damit hoffte der Jesuit dem neuen Zeitgeist Genüge gethan zu haben. Dieser Geschmack entsprach völlig dem seiner eigenen Gedichte, von denen übrigens keines der Sammlung einverleibt war. Noch 1765 hatte er „Hundert Berge in hundert Sinnbildern des allerhöchsten und durchleuchtigsten Erzhauses Oesterreich, mit zwanzig Sprachen ausgezieret" in Quartformat zu Freiburg im Breisgau veröffentlicht.

War es ein Wunder, daß die Kriegslist eines Jesuiten von solchem Geschmack versagte und diese Sammlung unbeachtet als ein „übelgerathenes" Werk liegen blieb? Nach dem Wirrwarr der rhetorischen Schulübungen, den lateinischen Reimereien, konnten diese wässerigen Poesien nicht Labsal und Erquickung sein. Die Jugend griff darum zu den Gellert, Haller, Hagedorn, Rabener, wo sie ihrer nur habhaft werden konnte. Schließlich wandten — so berichtet die Aufklärungsgeschichte in den Bairischen Annalen von 1781 — die Jesuiten in ihrer Verzweiflung das Mittel an, ihren Schülern mit Gewalt die Bücher fortzunehmen,[1]) die Widerspenstigen einzusperren oder ihnen gar den ferneren Besuch des Schulhauses zu untersagen! Durch solchen Zwang wurden aber gerade die Besten zum Kampf getrieben. Die Generation

[1]) Ausführlicher darüber handelt der § 17: „Gewalt geht für Recht, und die Jesuiten sehen das ein" der Benträge zur Schul- und Erziehungsgeschichte, 1778, S. 131 ff.

Lorenz Westenrieders reifte in diesen Jahren heran. Kampf wurde die Losung der Zeit; von Männern der Wissenschaft unternommen forderte er nicht etwa nur die Pflege und Freiheit der Wissenschaft, sondern er trug in Bürgerstuben und Bauernhäuser geistige Güter, er rang das Volk aus alten Vorurteilen, aus Trägheit, aus unsinnigem Aberglauben los, er rettete es nach Kräften aus der stumpfen Abhängigkeit von dem gewissenlosen — einem großen — Teile des Klerus. Mönche selbst schritten als Bannerträger kühn in diesem Kampfe voran. Der Theatiner Ferdinand Sterzinger[1]) zog in einer akademischen Rede (1766) wider den Hexenglauben und den mannigfachen Aberglauben zu Felde, den nur die Dummheit des Volkes und fanatisch verbohrte Geistliche so üppig wuchern ließen. Sterzingers Rede rief eine Flut von gehässigen Schriften und niedrigen Verfolgungen hervor, aber das Häuflein einsichtiger und ihr Volk liebender Männer ließ sich dadurch nicht beirren. Als im nächsten Jahrzehnt der berüchtigte Wundermann von Ellwangen, Gaßner, in bayerischen Landen wieder das Volk in seiner Unwissenheit und gedankenlosen Leichtgläubigkeit zu betrügen unternahm, da entlarvte Ferdinand Sterzinger den gepriesenen Wunderthäter als Schwindler, wiederum neuem Haß und neuer Verfolgung sich aussetzend.

Der Gewinn der zehn Jahre, die auf die Gründung der Akademie folgten, zeigte sich nicht nur in München. Von einem zweiten Mittelpunkte zog die Aufklärung des Volkes immer weitere Kreise, über manchen toten Punkt hinweggleitend, sonst aber anregend und belebend: in dem von wundergläubigen Wallfahrern besuchten Altötting gründete der Weltpriester Joseph Franz Xaver v. Hoppenbichl[2]) 1765 eine Gesellschaft, die, nach ihrem später gewählten dauernden Sitze als „Sitt-

[1]) Ferdinand Sterzinger, geb. 24. Mai 1721 auf Schloß Lichtenwörth in Tirol, trat mit 19 Jahren in den Orden der Theatiner, legte 1742 die Gelübde ab, hielt sich lange in Italien (Rom, Bologna) auf, ward 1750 Professor der Moraltheologie in Prag, wirkte dann von 1753 an bis zu seinem Tode (18. März 1786) in München. Er verband reiche Kenntnisse als Philosoph, Theologe und Geschichtsforscher mit echter Frömmigkeit, und kämpfte unerschrocken gegen alle Heuchelei, auch wo sie von der Kirche begünstigt wurde. Baader, Lexikon verstorb. bair. Schriftst., I, 1 (1824), S. 249 f.

[2]) Joseph Franz Xaver v. Hoppenbichl, geb. 1721 zu Burghausen, beschäftigte sich als Weltpriester anfangs nur mit der Seelsorge, wandte sich dann den Wissenschaften zu. Er starb 1779. Baader, I (A—K), S. 523 f. Vgl. Reinhardstöttners Arbeit (S. 136 Anm. 1).

lich-ökonomische Gesellschaft zu Burghausen"[1]) bekannt, viel zur geistigen und wirtschaftlichen Hebung Bayerns beitrug. Zunächst nur den schönen Kampf um das Gut der Muttersprache aufnehmend, lenkte sie bald ihren Einfluß auf sittliche und vor allem wirtschaftliche Zustände. Im Jahre 1773 sprachen die „Materialien" die Hoffnung aus, „es werde sich von Burghausen aus der Geist der Dultung, der Denkungsfreyheit, des philosophischen Geschmacks und der schönen Wissenschaften, ebenso wie bisher des landwirthschaftlichen Studiums über ganz Bayern verbreiten".[2]) Solche Bedeutung maßen die Zeitgenossen der Gesellschaft bei.

Näher auf die Einzelheiten der gewaltigen geistigen Strömungen jener Zeit einzugehen, ist hier natürlich nicht am Platze. Sie müßten im Zusammenhange mit allen Erscheinungen und Fortschritten im Staats- und Wirtschaftswesen, in Wissenschaft, Kirche und Gesellschaft die noch immer fehlende Aufklärungsgeschichte Bayerns ausfüllen. Hier müssen die skizzenhaften Andeutungen genügen, die ja das plötzliche Entstehen einer eigenen Litteratur oder wenigstens eine von Jahr zu Jahr wachsende Vorliebe weiterer Kreise für die Litteratur zu begründen versuchen. Mit einem Male ließ sich natürlich die Befreiung eines ganzen Volkes nicht erreichen, und es war in manche Gegenden noch kein Licht gedrungen, als die jesuitische Reaktion unter Karl Theodor kaum Erworbenes wieder zu vernichten drohte. Aber es war doch eine gewisse Empfänglichkeit und ein lautes Bedürfnis nach geistiger Nahrung erreicht, und das bedeutete viel gegen die Dürre und Unfruchtbarkeit, mit der sich das Bürgertum zuvor in geistiger Hinsicht begnügt hatte. An diesem Erfolge waren außer der Reform des ganzen Schul- und Erziehungswesens und den andern von der Akademie geleiteten Neuerungen die Männer ehrenvoll beteiligt, die dem erwachenden Interesse an allen Fragen des öffentlichen Lebens mit der Gründung und Leitung von Zeitungen, Wochen- und Monatsschriften entgegenkamen und auf diese Weise manchen für sich gewannen, der aus Gleichgültigkeit oder andern Gründen bisher in seinem alten gemächlichen Gang verharrte.

Die „Münchener Zeitungen von Kriegs-, Friedens-, Staats- und andern Begebenheiten in- und außerhalb Landes", die seit den Tagen

[1]) Vgl. Karl v. Reinhardstöttner, Die Sittlich-ökonomische Gesellschaft zu Burghausen (1765—1802), Forschungen zur Kultur- und Litteraturgeschichte Bayerns, III (1895), S. 48—151.

[2]) Kohlbrenners Materialien des Intelligenzcomtoirs, 1773, S. 44.

Karls VII. in der Vötterischen Buchhandlung wöchentlich zwei-, dann drei-, endlich viermal in einem kleinen schmutzigen Oktavblatte erschienen, konnten mit ihrer geringen Auflage — 250 Exemplare —[1]) und mit ihrem dürftigen Inhalte weder ein Spiegelbild der öffentlichen Meinung sein noch einen bildenden, erzieherischen Einfluß auf das Volk ausüben. Vielleicht darf man von einer öffentlichen Meinung in den vierziger und fünfziger Jahren überhaupt noch nicht sprechen. Sie begann sich allmählich zu bilden in dem Maße, wie der Einzelne aus dem engen dumpfen Alltagsgetriebe seines Handwerks hinauswuchs und Anteil nahm an den sittlichen und geistigen Fragen, die von den Vorkämpfern der Aufklärung aufgeworfen wurden. Hier ist das Jahr 1766 von Bedeutung, in dem der Hofkammerrat Johann Franz Seraph v. Kohlbrenner[2]) die ein Jahr zuvor bereits von der Akademie geplante Gründung der „Churbaierischen Intelligenzblätter" vollzog. Kohlbrenner war dazu der geeignetste Mann. Er hatte sich durch die Beschäftigung mit dem Salz- und Holzwesen in Oberbayern, sodann in seiner Stellung als Maut- und Kommerzienrat reiche staatswirtschaftliche Kenntnisse erworben und konnte aus eigener Erfahrung den Neuerungen zustimmen, die auf Hebung des in ganz Bayern arg vernachlässigten wirtschaftlichen Lebens abzielten. Dazu kam, daß er als umsichtiger, unermüdlicher Arbeiter persönliches Interesse für rein geistige Angelegenheiten besaß und in seinem neu gegründeten Blatte nach beiden Seiten hin eine reiche, ersprießliche Thätigkeit entfaltete. Kohlbrenners Intelligenzblätter begleiteten ermunternd jeden Schritt vorwärts und regten dort an, wo nichts sich regte. Keine Frage war zu klein und zu unwichtig, als daß sie dort nicht, versprach sie Erfolg, erörtert wurde. Der Bildung und Aufklärung des Einzelnen wie der Gesamtwohlfahrt wurde in einer vom lehrhaft Moralisierenden völlig freien Weise Beachtung geschenkt. Was alt und thöricht war, wurde verspottet. So mußte sich auch der

[1]) So berichtet Hübner, Beschreibung von München, II (1805), S. 417.

[2]) Johann Franz Seraph v. Kohlbrenner, geb. 1728 zu Traunstein, kam 1753 nach München, Hofkammer-, Maut- und Kommerzienrat, starb 1783. Seine Schriften verzeichnet Baader, I (A—K), Sp. 606 ff. — Besonders bemerkenswert erscheint der Versuch Kohlbrenners, an Stelle des üblichen Rosenkranz- und Litaneibetens den Kirchengesang nach protestantischem Vorbild einzuführen. Zu diesem Zwecke gab er heraus: Der heilige Gesang zum Gottesdienste in der römisch-katholischen Kirche (1777). Nur der Tod Max Josephs ließ diesen ebenso freudig begrüßten, wie vorurteilsvoll-gedankenlos bekämpften Versuch mißglücken.

arme Matthias Ettenhuber,[1]) für den die verjüngende, herzlich erquickende Kraft dieser neuen geistigen Strömung zu spät kam, mit seinem schier endlosen Wochenblatt in Reimen spöttisch abfertigen lassen.

Kohlbrenners Intelligenzblätter und die von der Akademie besorgten Bairischen Sammlungen fanden Nachahmung. Heinrich Braun ließ, ein glückliches Gegengewicht gegen Weitenauers Auslese, „zur Beförderung des guten Geschmackes in Oberdeutschlande“ eine „Sammlung von guten Mustern in der deutschen Sprach-, Dicht- und Redekunst“ in acht Bänden erscheinen (1768), es folgte 1769 „Der Patriot in Baiern“, die erste „innländische“ Wochenschrift, 1773 ließ Kohlbrenner selbst als Ergänzung seiner Intelligenzblätter die inhaltsreichen, wirkungsvollen „Materialien für die Sittenlehre, Literatur, Landwirthschaft, zur Kenntniß der Produkte und für die Geschichte alt- und neuer Zeiten“ erscheinen, es tauchten Pläne auf, eine Zeitschrift „Der Theaterfreund“, später eine Litterar- und Kunstchronik an der Isar zu gründen, unterdessen war Westenrieder auf dem Kampfplatz erschienen, alte Anregungen zusammenfassend, selbst in unermüdlichem Fleiße thätig, zu neuen Zeitschriften und zur Reform der bestehenden — wie der unscheinbaren Staats- und gelehrten Nachrichten — anspornend. Über all diese Wochen- und Monatsschriften, ihre norddeutschen und englischen Vorbilder, ihre Einrichtung und Mitarbeiter, ihre Wirkung und ihr Schicksal soll eine eigene Studie das reiche zum Teil aus Archiven gewonnene Material verwerten. Es wird damit zugleich eine zusammenhängende Darstellung der Entwicklung des Münchener (dann bayerischen) Zeitungs- und Zeitschriftenwesens von den ersten Anfängen bis ins 19. Jahrhundert möglich sein.

Seit dem „Patrioten in Baiern“ (1769) nimmt die Besprechung des Theaters, sowohl der Leistungen der Schauspieler als der Dramen, von Jahr zu Jahr einen größeren Raum in den Zeitschriften ein.

---

[1]) Matthias Ettenhuber (Etenhueber), geb. 1720 zu München, von Jesuiten erzogen, kurbayerischer Hofpoet, gab von 1759 bis 1777 das „Münchnerische Wochenblatt in Versen“ (Der poetische Zeitungsfabrikant) heraus, eine meist in Alexandrinern gereimte Chronik alles irgendwie Interessanten und Uninteressanten. In Ettenhuber ging zweifellos eine schöne Begabung jämmerlich in der Erziehungs- und Zuchtlosigkeit seiner Zeit zu Grunde. So findet sich bei ihm trotz aller entsetzlichen Reimerei und Seichtheit, ja selbst unschönen Bettelei echte Empfindung und dichterische Anschauung. Er starb im Elend 1782. — Seine Schriften s. Baader, I (A—K), 153—155. Vgl. den ausführlichen Aufsatz Reinhardstöttners „Der kurfürstl.-baierische Hofpoet Matthias Etenhueber“, Forschungen zur Kultur- und Litteraturgeschichte Bayerns, I (1893), S. 7—68.

Die im Vorstehenden angedeuteten Umwälzungen auf geistigem Gebiete, überall im täglichen Leben, in Kirche, Schule und Haus bemerkbar, hatten auch die Möglichkeit einer Besserung der elenden Theaterverhältnisse geschaffen, ja sie forderten sie dringend, und so hieß die Sehnsucht, dem Volke auch hier möglichst früh Gutes zu geben, einige Akademiker auf Mittel und Wege sinnen. Eine stehende Bühne, die Pflege des deutschen regelmäßigen Dramas — es war die letzte und nicht geringste Ruhmesthat der Akademie, ein Versuch, den sie als Ehrenpflicht betrachtete und der wider aller Erwarten schnell glücken sollte.

VII.

Entstehung und Entwicklung der Nationalschaubühne.

A. Vorliebe des Hofes für Musik; Graf Seeau Intendant der Oper und des Schauspiels; erster Versuch des Hofes, eine stehende Bühne zu errichten (1765).

Nicht im Kampfe mit dem deutschen Schauspiel unterlag in München französisch-höfische Kunst. Auch nationale Rücksichten werden es nicht gewesen sein, die den sonst so national empfindenden Kurfürsten Max Joseph bestimmten, die französische Truppe abzudanken, sondern einmal die Rücksicht auf die schwer belasteten Finanzen, die auf die Dauer eine eigene Hoftruppe neben der kostspieligen italienischen Oper nicht gestatteten, sodann die wichtige Thatsache, daß Max Joseph selbst viel mehr ein Freund der Musik als des Schauspiels war. So mochte er selbst leichten Herzens eine Gewohnheit aufgeben, die ihm mehr Mode und höfische Konvention als persönliche Vorliebe eingegeben hatten.

Die Musik fand — eine alte schöne Sitte — am Hofe der Wittelsbacher von jeher eifrige und verständnisvolle Pflege.[1]) Max Joseph ließ sich von seinem Kapellmeister Andrea Bernasconi (1712—1784) noch als Kurfürst im Kontrapunkte unterrichten. „Er war ein trefflicher Tonkünstler," schreibt Schubart von ihm,[2]) „er spielte die Viol de gamb als Meister, strich in seinen meisten Conzerten immer die Violine mit." Rühmenswertes von seinen Kompositionen — ein Stabat mater ragt unter ihnen hervor — weiß Burney zu berichten.[3]) In den fürstlichen Gemächern der Münchener Residenz war die Kammermusik heimisch. In ihnen spielten der Knabe Wolfgang Mozart und seine Schwester Maria Anna, als sie 1762 den ersten Ausflug mit ihrem Vater nach München machten.[4])

---

[1]) Vgl. Chr. Dan. Friedr. Schubarts Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, hrsg. v. Ludw. Schubart, Wien, 1806, Kapitel: Pfalz-Bayersche Schule, S. 121 ff.

[2]) Ebenda, S. 123.

[3]) Charles Burney, Tagebuch einer musikalischen Reise . . ., 1772, II, 94 ff.

[4]) Otto Jahn, Mozart, I, 32.

In dieser feinsinnigen Pflege edler Musik hatte Max Joseph an seiner Schwester, Maria Antonia Walpurgis (1724—1779), der Kurfürstin von Sachsen, eine unermüdliche begeisterte Genossin.[1]) Ihr mochte es zu danken sein, daß die italienische Oper am Münchener Hofe im zweiten Drittel des Jahrhunderts eifriger wie zuvor gepflegt wurde;[2]) sie war eine leidenschaftliche Freundin gerade italienischer Musik, komponierte selbst Opern und Kantaten und trat in den Hofaufführungen in ihrer eigenen Oper auf. Von der römischen Arcadia, einer musikalischen Akademie, war sie zum Ehrenmitgliede ernannt und ihr der Schäfername Ermelinde Talea gegeben.

Diese selten begabte Fürstin, die außerdem in französischer und lateinischer Sprache dichtete, nahm auch am Aufleben ihres Vaterlandes inneren Anteil. Sie unterstützte während eines vorübergehenden Aufenthaltes in München ihre Landsleute Lori und Linbrunn und ermutigte sie in ihren Plänen zur Gründung der Akademie. Und als sie später dauernd in Dresden lebte, vergaß sie ihrer Heimat nicht. Dem trefflichen Michael Huber, in dessen Hause später Schiller u. a. aus- und eingingen, wußte sie in Leipzig eine Professur für französische Sprache und Dichtkunst zu verschaffen.

Unmittelbaren und tieferen Einfluß auf das musikalische Leben bei Hofe gewann — weil dauernd in München — der Vetter Max Josephs, der Herzog Klemens Franz de Paula[3]) von Bayern (1722 bis 1770). Er galt als tüchtiger Kenner italienischer Litteratur und Musik,[4]) wurde gleich seiner Cousine in die römische Arcadia auf-

[1]) Vgl. Karl v. Weber, Maria Antonia Walpurgis, Kurfürstin zu Sachsen, Dresden, Teubner, 1857. 2 Bde. — M. Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden, II (1862), S. 183 ff.

[2]) Prölß (Gesch. des Hoftheaters in Dresden, S. 154) erzählt von ihr, daß sie, die gefeierte italienische Sängerin und Freundin italienischer Musik, die für die eigentümliche Schönheit von Glucks Musik kein Verständnis gehabt habe, dennoch so geistig bedeutend und vorurteilslos gewesen sei, die Aufführung des Orpheus in München gegenüber den vom Theater- und Orchesterpersonal gemachten Schwierigkeiten durchzusetzen.

[3]) Klemens Franz de Paula, Herzog von Bayern, Enkel Max Emanuels, Großmeister des Michaelordens. Er gehörte dem von seiner Cousine Maria Antonia gestifteten Orden der Freundschaft oder der Gesellschaft der Inkas an. Vgl. Oberbayer. Archiv, XXXI, S. 311 ff.

[4]) Vgl. Reinhardstöttner, Über die Beziehungen der italien. Litteratur zum bayer. Hofe, Jahrbuch, I, 155 f. — Riggauer, Eine Medaille auf Herzog Klemens &c., Jahrbuch, III, 220—224.

genommen und zwar unter dem Namen Noricius Aretusaeus auf Grund seines Dramas „L'obedienza di Gionata".[1] Sein Lehrer war jener als Freund Agnellus Kandlers und Eusebius Amorts bereits genannte Andreas Felix v. Oefele (1706—1780), der auf weiten Reisen durch Frankreich und Holland mit Welt und fremder Litteratur und Philosophie sich vertraut gemacht hatte, und diese Segnungen eines Aufenthalts in fremdem Lande auch seinem Zögling zu teil werden sah, als dieser lange Jahre in Italien lebte. Herzog Klemens Franz war die Seele der italienischen Musikpflege in München; er selbst besaß eine reiche Sammlung von Partituren,[2] und war vermögend genug, auf seine eigenen Kosten italienische Sänger und Sängerinnen nach München zu berufen. So ließ er z. B. 1765 zu den prunkvollen Hochzeitsfeierlichkeiten, die die Aufführung von Bernasconis Semiramis brachten, die Sopranistin Anna Maria de Ferrandini eigens aus Padua kommen.[3]

Vom Jahre 1753 an nahm die italienische Oper in München den Aufschwung zu ihrer letzten bis 1787 reichenden Epoche; am 12. Oktober 1753 nämlich fand die Eröffnung des „Teatro nuovo presso la residenza" statt, des heutigen Residenztheaters, einer Schöpfung Franz Cuvilliers, der bereits durch die Lustschlösser im Nymphenburger Park bewiesen hatte, wie sehr er dem graziös-heiteren Sinne jener fürstlichen Hofhaltungen sinniges Verständnis entgegenbrachte.

In demselben Jahre aber war auch ein Mann an die Spitze des höfischen Theaterwesens getreten, der schon kurz genannt ist, Graf Seeau. Zunächst mit der Pflege der Hofmusik betraut und scheinbar auch verständnisvoll für die italienische opéra buffa, suchte er mit den Wandlungen der Zeit schlau mitzugehen und begegnet uns von nun an auf Schritt und Tritt. Joseph Anton Johann Adam Dismas Graf v. Seeau, geboren am 10. September 1713 zu Linz[4] als Sohn des Grafen Anton Nicolaus Franz Xaver v. Seeau und seiner Gemahlin Marie Susanne Eusebia, geb. Baronin v. Kagenegg,[5]

---

[1] Hof- und Staatsbibl. München, Cod. ital. 338.

[2] Geh. Haus-Archiv, Akt: Verlassenschaft des Herzogs Klemens 1742/85, enthält ein Verzeichnis einer großen Anzahl von Opern- und Oratorien-Partituren.

[3] Kgl. Kreisarchiv Landshut.

[4] Das Geburtsdatum verdanke ich der Angabe des Herrn Dr. Trautmann.

[5] Das geht aus den Akten des Kgl. bayer. allg. Reichsarchivs hervor, wo der Taufschein von Seeaus Schwester Maria Anna Barbara Charlotte Theresia (getauft am 3. Mai 1716) aufbewahrt liegt; diese wurde am 6. August 1736

entstammte einer in dem Salzkammergute des Landes ob der Enns ansässigen Familie, deren Mitglieder sich fast in ununterbrochener Reihenfolge Verdienste um das Hüttenwesen und die Wasserbaukunst erworben hatten; im Jahre 1682 wurden die Seeaus in den Reichsfreiherrnstand und 1699 zu Reichsgrafen erhoben.[1]) Nach dem österreichischen Erbfolgekriege, in dem ein Graf Seeau dem bayerischen Kurhause wichtige Dienste geleistet hatte,[2]) kam ein Zweig der jüngeren Linie nach München, wo auch Graf Joseph Anton erzogen zu sein scheint. 1735 wird er zum kurfürstlichen Kämmerer ernannt,[3]) am 1. Juli 1751 zum „Gentilhomme bei der teutschen Jägerey".[4]) Vorher hatte er sich (1745) mit Maria Anna Gräfin von Gatterburg, die einem reichen Geschlechte auf Rötz in Mähren entstammte, vermählt.[5])

„In Ansehung seiner zur gnädigisten Zufriedenheit geleisteten anständigen Dienste, dann . . . . seiner sonstigen besitzenden besonderen Eigenschaften" wurde er am 14. April 1753 durch kurfürstliches Dekret zum „Intendanten von dero sammentl. Churfürstl. Hof-Music vnd Spectacln" ernannt.[6]) Worin die besonderen Eigenschaften und anstän-

---

in das hochadelige Kapitel des Kaiserl. freiweltlichen Stiftes Niedermünster zu Regensburg aufgenommen, da sie „ehelich, Ritter- und Stüfftsmessig gebohren, auch keine Leibsgebrechen auch heimliche Zueständе" habe.

[1]) Siebmachers großes u. allgem. Wappenbuch, neu hrg. v. Dr. Otto Titan v. Hefner, Nürnberg, 1856, II, 1, 21. — Genealogisches Taschenbuch der dtsch. gräfl. Häuser auf d. Jahr 1842, Gotha, Perthes. — Max. Gritzner, Bayerisches Adelsrepertorium, 1880, S. 289.

[2]) Rudhart, a. a. O. S. 134, Anm. 9 sagt: „Graf Seeaus Vater hatte im oestr. Erbfolgekriege das Salzkammergut sammt allen Kassenvorräthen den eindringenden Bayern übergeben und nachdem die Oesterreicher zurückkehrten, von diesen als Hochverräther erklärt, sich geflüchtet; nach dem Frieden zog er mit seiner Familie nach München." — Am 17. Mai 1705 war ein Graf Seeau — derselbe — als „directeur des finances" mit den Kaiserlichen Truppen in München eingezogen. — Heigel, Quellen u. Abhdlgn. z. neueren Gesch. Bayerns, 1884, S. 179 f. Anm. 7.

[3]) Als kurfürstl. Kämmerer in Nymphenburg vorgestellt am 6. Aug. 1735, Dekret (Reichsarchiv) ausgefertigt am 4. Nov. 1735.

[4]) Kgl. bayer. allg. Reichsarchiv, Dekreten-Sammlung, Band XLII, Max Jos. III., 1751/53.

[5]) Kgl. bayer. allg. Reichsarchiv, Seeau-Akten. (Personen-Select.) — Sie starb am 4. Juli 1787. (Reichsarchiv, Maria Anna v. Seeau, ihr Testament 1783 u. 1787 betr.)

[6]) Als solcher erhielt er jährlich 1000 fl. Kgl. bayer. allg. Reichsarchiv, Dekr.-Sammlg., XLII.

digen Dienste bestanden, wird sich nicht erraten lassen; daß es Hofdienste rein persönlicher Natur waren, ist am wahrscheinlichsten. Von vornherein jedoch möchte ich einem Urteil, wie es Rudhart abfällig und kritiklos nachspricht,[1]) begegnen. Es ist ein billiger Spott, die Urteile einiger Zeitgenossen Seeaus, die recht ungünstig klingen, zu wiederholen, dagegen andere, ruhig lobende Stimmen zu überhören.

Das Urteil der „medisanten Welt", wonach Seeau nur zum Intendanten ernannt sei, weil er der einzige Kavalier bei Hofe war, der einen Steyrischen auf der Violine spielen konnte, war eben das Urteil der medisanten Welt. Und jene Schilderung eines Zeitgenossen, wonach Seeaus Leben „une suite d'aventure" gewesen sei, ist eitel Rederei. Ein Intendant, der fast volle fünfzig Jahre in München die Leitung der Hofbühne und später einer vom Hof fundierten Privatbühne in Händen hatte, dessen Gemächlichkeit schließlich zu fürchterlicher Unordnung in allem, was zur Bühne gehörte, in Garderobe, Dekorationen u. dergl. führte, der eher frühzeitig den Anblick eines originellen Mummelgreises machte, ist eines Lebens, das eine suite d'aventure genannt werden könnte, nicht zu bezichtigen. Er habe mehrere für ihn gerade nicht rühmliche Duelle ausgefochten,[2]) will man das ein Leben von abenteuerlichem Nacheinander nennen? Er sei ein Lebemann gewesen, ein Freund von gutem Essen und Trinken, er habe eine schnurrige Figur und eine schnurrige Art zu reden gehabt (sa figure était une curieuse carricature, ainsi que sa façon de parler), will man damit den Intendanten bewerten? Als ob nicht trotzdem ein tüchtiger Intendant denkbar wäre! Nach jener französischen Schilderung scheint der Graf Seeau gezeichnet, den Martin Schleich als unwahre Karikatur in seinem altbürgerlichen „Charakterlustspiel" „Bürger und Junker" hinstellt, während die geschichtliche Betrachtung dem Intendanten manchen sympathischen Zug leihen darf, ohne darüber die unglaublichen Zustände des Bühnenwesens der neunziger Jahre zu vergessen. Die Unfähigkeit Seeaus in den späteren Jahren soll durchaus nicht beschönigt oder vertuscht werden; es ist nur nötig, einzelne Licht-

[1]) Rudhart, a. a. O. S. 134.

[2]) Die Akten berichten, allerdings in fürchterlicher Umständlichkeit, nur von einem. Rudhart hat daraus das Wichtigste veröffentlicht in einem Aufsatze: Münchner Leben vor hundert Jahren, Heimgarten, Jahrgang 1864, Nr. 11, S. 171 ff.

partien dem Gemälde einzufügen, das sich ohne Überlegung leicht schwarz in schwarz ausführen läßt.

Zunächst war es nur die Stellung eines maître de plaisir, die Seeau gleich den Intendanten anderer Höfe auszufüllen hatte. In den zahlreichen „Bauernhochzeiten", die das höfische Leben im Karneval mit sich brachte, hatte Seeau die Rolle des Hochzeitladers, d. h. dessen, der das bäuerliche Fest überwacht und leitet, den Zug anführt, die Reden ansagt u. s. w. Seine Stellung als Intendant beschränkte sich selbstverständlich nur auf die italienische Oper, nachdem das französische Schauspiel eingegangen war. Für sie wandte er Fleiß und Aufmerksamkeit auf, sie suchte er durch möglichst reiche Mittel äußerlich glänzender und lebensvoller zu gestalten, eine Thätigkeit, die ihm das Wohlwollen des Hofes nur fester sichern konnte.

Als dann neben der italienischen Oper das deutsche Schauspiel schüchtern um Anerkennung warb, stellte er sich, ohne die Gewißheit eines künstlerischen oder finanziellen Erfolges zu haben, sei es auch nur mit der Absicht auf diese zweite Möglichkeit an die Spitze der Bühne. Dort werden wir ihn des öfteren zu hören haben, ohne ihm Anerkennung versagen zu dürfen.

Der erste Schritt, den Graf Seeau über die engen Grenzen seiner Hofstellung hinaus that, geschah im Jahre 1761 während der Abwesenheit des Kurfürsten von München. In einem persönlichen Schreiben vom 4. März bat er den Augsburger Magistrat, ein oder zwei Monate in Augsburg Opern aufführen zu dürfen, mit der Begründung, dadurch „sowohl die Tänzer alß andern zur commedie gehörige Perßohnen in beständiger ybung erhalten" zu können.[1]) Seinem Vorschlage, auf

[1]) Stadtarchiv Augsburg, Akt: Opern, Nr. 2, 1734—1775. Schreiben Seeaus dd. 4. März 1761; es hat folgenden Wortlaut:

Hoch Wohl Gebohrne Hoch zu Ehrende
Herren Statt Pflegern.

Da Ihro Churfürstl: Drlt: mein gnädigster Herr einige Zeit ausser Dero Residenz sich auf zu halten gewüllet sind, mir aber alß directeur des plaisirs obliget, sowohl die Tänzer alß andern zur commedie gehörige perßohnen in beständiger ybung zu erhalten, welches bey selbst bekannten umbständten dahier eine Zeit lang nicht geschehen khan, alß erßueche Eur Hochwohl gebohrn mir daß vergniegen zu gönnen, und zu erlauben, daß ich mit dißen leuthen 1 biß 2 monathen, nach ostern auf dem theatro welches von löbl: Reichs Statt Augspurg dennen Jeßuiter schüeller en erbauet worden einige opern buffa auf=

dem (1741 von dem Regensburger Schottenpater Bernhard Stuart erbauten) Theater der Jesuiten spielen zu dürfen, konnte nicht entsprochen werden, doch zeigten sich die Deputierten zur Meistersingerzunft, die in Augsburg mit dem Rate über Schauspielgesuche zu entscheiden hatten, sonst sehr geneigt. Seeau betrieb die Angelegenheit um so energischer, als das Gerücht von einem bevorstehenden in Augsburg zu haltenden Friedenskongreß umging. Theatralische Zerstreuung hielt er bei so wichtigem, schwierigen Werke für „absolute nöthig" und wußte deshalb manche Schwierigkeiten leicht zu überwinden. Neben ihm bewarben sich natürlich auch andere Direktoren auf solche gewinnversprechende Kunde hin. Der Prinzipal Matthias Wittmann, eine Truppe französisch-turinischer Komödianten und — Franz Gerwald von Wallerotti stellten sich bittend ein. Mit diesem, der wieder mit der Empfehlung einer Excellenz, des Barons v. Pettendorf, ausgerüstet war, machte Seeau kurzen Prozeß, indem er seltsamerweise erklärte, daß der „unter seinem departement zu München stehende Wallerotti nicht willens noch viel weniger berechtigt sei, sich des erhaltenen Vorspruchs zu bedienen".[1]) Wie viel Wahres an beiden Punkten war, läßt sich nicht mehr bestimmen, zumal auch von Wallerotti keine Widerrede vorhanden ist. Mit den französisch-turinischen Komödianten sollte er nach einem Ratsbeschluß vom 11. Juni[2]) abwechselnd in dem obern Salzstadel spielen. Natürlich behagte dieser für elende Wandertruppen gang und gäbe Schauplatz dem an die Räume des Münchener Residenztheaters gewöhnten Grafen nicht, und er entschloß sich der „distinguirten Zuschauer wegen" zu dem Neubau eines Opernhauses,

---

füehren Könne, Dero, und eines geßammten Hoch Löbl: geheimen Raths geßünnungen gegen alles waß zu beförderung deß Dienstes meines gnädigsten Herrn gereichet, lassen mich an geneigter willfahr nicht zweiflen, zumahlen, da ich vor die untadelhaffte conduitte disser leuthe, und weitters zu all möglich gegengefälligkheiten mich uerbinde, anbey mit aller Hochachtung verharre

Euer Hochwohlgebohrne

Votre tres humble et tres obeissant serviteur

München den 4t Marty 1761.

Joseph comte de Seeau m. p.

[1]) Stadtarchiv Augsburg, ebenda, Produkt Nr. 18.

[2]) Diese und die folgenden Angaben sind den „Rathsprotokollen d. freyen Reichsstadt Augsburg", anno 1761, entnommen. Sitzungen vom 16. V. (S. 302), 26. V. (S. 334), 30. V. (S. 343), 11. VI. (S. 363), 18. VI. (S. 387), 24. und 28. XI. (S. 766).

das auch zur Ausführung kam.[1] Aus München ließ der Intendant Garderoben und Dekorationen nach Augsburg schaffen,[2] da traf die Nachricht von dem Scheitern des Friedenskongresses ein. „Auß besonderem Egard“ gestattete man ihm nun, einige „theologische und moralische Stücke“ aufzuführen, eine Erlaubnis, von der jedoch auch kein Gebrauch gemacht wurde, die sich Seeau aber für spätere Zeiten vorbehalten ließ.

In München brachte erst das Jahr 1765 eine neue Wendung, die als erstes Zeichen einer neuen Bühnenepoche zu gelten hat. Der erste Versuch, ein regelmäßiges deutsches Drama zu pflegen, wurde unternommen! Wie seltsam, daß er gerade in eine Zeit fiel, wo die italienische Oper glänzender als in den letzten Jahren zur Entfaltung kam. Die ersten Sänger und Sängerinnen Italiens, die Mingotti, Panzacchi, Concialini, Gaetano Ravanni, Maria Anna de Ferrandini wirkten in den Opernaufführungen dieses durch die Hochzeitsfeierlichkeiten besonders festlichen Karnevals mit![3] Weltliche und geistliche Fürsten, der gesamte reiche bayerische Adel waren in München zusammengeströmt,[4]

[1] Die Stadt-, Staats- und Kreisbibliothek Augsburg bewahrt in einem Akt: Censuramt 1736—1750 auf:

> „Spruch, der bey der Aufrichtung des neuen Opern-Hauses
> in der H. R. Stadt Augspurg gesprochen worden. 1761.“

Der erste der beim Richtefest ausgebrachten Trinksprüche lautet:

> „Auf das hohe Wohl Ihro Excellenz des Herrn Herrn
> Grafen von Seeau, als hohen Stiffters dieses Opern-Hauses
> v i v a t.
> Es müsse diß Hochgräflich Hauß bey höchstem Wohl-Ergehen
> Sich unveränderlich in schönstem Flore sehen.“

Der zweite wurde ausgebracht

> „auf eine glückliche Ankunft der auf den
> Fridens-Congress hiehero bevollmächtigten vor-
> treflichen Herren Herren Botschaffter Excellenzien
> Excellenzien. Vivant . . .“

Der dritte auf den Magistrat der Stadt Augsburg, u. s. w. bis zu den Zimmerleuten.

[2] Laut Vermerk in den im Kreisarchiv aufbewahrten Garderobe-Inventaren.

[3] Anton Johann Krüger, Wahrhafft und gründliche Beschreibung aller Ereignisse, Begebenheiten und Festinen bey der Vermählungsfeyerlichkeit der Prinzessin Josepha mit dem röm. König Josef . . . . 1765.

[4] Das Kgl. Kreisarchiv Landshut enthält darüber noch manche Einzelheit in dem Akt. H. R. fasc. 462 Nr. 97.

auf Bernasconis Semiramis folgte des „professor di lingue della corte“ (!) Eugenio Giuntis Singspiel „Amors und Norizias Hochzeitsfest“ (le nozze di Amore e di Norizia), das auf einem mit rotem Damast ausgeschlagenen Theater in der Residenz gespielt wurde, Akademien und Bauernhochzeiten schlossen sich an — kaum aber waren diese verschwenderischen Feste mit ihrem ausladenden Barockstil verrauscht, da zog das schlichte deutsche regelmäßige Drama ein, und seine Pflege wurde — ein Erstaunen löst das andre ab — dem tollsten Burleskenspieler, dem Wiener Bernardon Joseph Felix v. Kurz übertragen! Wenig erzählen die Akten von diesen Ereignissen, sogut wie nichts Münchener Zeitungen und Zeitschriften des 18. Jahrhunderts, flüchtig weist die „Chronologie des deutschen Theaters“ darauf hin,[1] erst Johann Christian Brandes, dieser Grundtypus eines ruhelosen Komödianten, giebt in seiner Lebensgeschichte näheren Bericht darüber.[2]

Von Joseph Felix v. Kurz hörten wir zuletzt, als er nach der gänzlich gescheiterten Prager Impresa mit einem Teil der Truppe nach Venedig zog, während ein andrer Teil unter Koberwein nach München sich wandte und hier die Vereinigung mit Wallerottis Truppe vollzog. Bernardons Aufenthalt in Venedig währte nur kurze Zeit. Der ungarische Landtag des Jahres 1764, der in Preßburg eine glänzende Schar geistlicher und weltlicher Fürsten, Fürstinnen, Magnaten, Würdenträger versammelte, lockte ihn an; den Wünschen einer „hohen und gnädigen Noblesse“ kam er willig nach und spielte eine Reihe der tollsten, ausgelassensten Burlesken und Bernardoniaden bis in den Herbst dieses Jahres.[3] Unter den Besuchern des Preßburger Landtages befand sich auch der römische König Joseph II., der bald darauf mit einem zahlreichen Gefolge nach München, seine Hochzeit zu feiern, zog. Möglich, daß auf diese Weise die Kunde von dem geschickten Wiener Schauspieldirektor nach München gelangte, möglich, daß Bernardon von Joseph II. selbst die Erlaubnis erbeten hatte, München aufzusuchen, kurz, wir finden ihn 1765 (in welchem Monat?) in München. Mündlich erteilte Max Joseph ihm die Erlaubnis, auf dem Hoftheater spielen

[1] Chr. H. Schmid, Chronologie des deutschen Theaters, Leipzig, 1775, S. 240.

[2] Joh. Christ. Brandes, Meine Lebensgeschichte, Berlin, 1799—1800. II, Kap. 4—7.

[3] Ferdinand Raab, Joh. Jos. Fel. v. Kurz, genannt Bernardon, Frankfurt a/M., 1899, S. 128 f.

zu dürfen, während Graf Seeau —, wie sich später herausstellte, eigenmächtig — mit dem neuen Prinzipal einen Kontrakt abschloß, nach dem er ihm zunächst bis Ostern 1766 die ungehinderte Benutzung des Hoftheaters einräumte, die oberste Leitung als Intendant selbst führte und den sechsten Teil der Einnahmen beanspruchte; dafür ließ er dem Direktor Kurz völlig freie Hand in der Auswahl der Stücke, dem Engagement der Künstler u. s. w.

Riesenpläne wurden geschmiedet. Bernardon, der bisher gemächlich in dem breiten Strome burlesker Plattheit geschwommen war, wollte — oder besser wohl: sollte nun der ernsten deutschen Kunst in München einen eigenen Lauf graben. Der tüchtigsten Mitarbeiter an diesem schweren Werke suchte er sich zu versichern. An Konrad Ekhof, den Ersten der Zeit, schrieb er. Dieser aber zog es vor, nach Hannover zu Ackermann zu gehen. Christian Gottlob Stephanie d. Ä. (1733 – 1798) trennte sich nicht von Wien, das gerade die Stätte seines wachsenden Ruhmes wurde, und so lehnte einer nach dem anderen ab. Die einzigen, die dem Rufe nach München folgten, waren Susanna Mecour und Johann Christian Brandes mit seiner Frau. Brandes (1735 – 1799) war, nachdem er in einer abenteuerlichen Jugend des Lebens bitterstes Elend durchgekostet hatte, in Schönemanns und Schuchs Truppe gebildet und bedeutete für das Münchener Unternehmen mehr mit seinem literarischen Talente denn als Schauspieler. Seine Frau dagegen, Esther Charlotte Brandes geb. Koch (1746 – 1786) war eine junge durch ihre Erscheinung wirkende Schauspielerin, die dazu über ein starkleidenschaftliches Temperament verfügte. — In Susanna Mecour (1738 – 1784), einer der „liebenswürdigsten und anziehendsten Erscheinungen“[1]) der damaligen Theaterwelt, hatte die Münchener Bühne eine unvergleichliche Darstellerin gewonnen. In Soubrettenrollen, namentlich in Lessings Franziska bezauberte sie mit ihrer zarten, schlanken Figur, ihrer Grazie, ihren leuchtenden Augen; und was sie als Susanna Mecour adelte, ein echt weibliches feinsinniges Empfinden, kam der Künstlerin zu gute.

Mit einer Burleske begann die Thätigkeit der Truppe; dann aber wandte sich Kurz dem regelmäßigen Stücke zu und brachte u. a. Corneilles Essex, Voltaires Alzire, Cronegks Olinth und Sophronia, eine Auswahl, die für die Zukunft Gutes versprach. Beständig gefielen dem

[1]) Berthold Litzmann (Friedrich Ludwig Schröder, Hamburg u. Leipzig, 1894, II, 26 ff.) läßt ihr eine schöne Würdigung zu teil werden.

Hof und dem Publikum Susanna Mecour und Charlotte Brandes. Frau v. Kurz[1]) jedoch, eine vollblütige Italienerin, deren Stärke in der Burleske lag, wo sie mit ihrem radebrechenden Deutsch und in ihrer angeborenen Mutwilligkeit zu wirken verstand, wußte sich mit den völlig einstudierten Rollen des regelmäßigen Schauspiels und gar der Tragödie nicht abzufinden. Auch an Brandes fand das Publikum kein sonderliches Gefallen, so daß Kurz ihm die Hauptrollen nehmen, die Gage verkürzen und ihn nur seiner Frau wegen behalten mußte. Ein junger Wiener Schauspieler, Johann Baptist Bergopzoomer (1744—1782),[2]) wurde an seiner Stelle engagiert, Brandes dagegen in den extemporierten Rollen der Burleske, die er bei Schuch eifrig gespielt hatte, verwendet.

Durch persönliche Zwistigkeiten, an denen vor allem die selbstbewußte Charlotte Brandes und die kleine reizbare Italienerin schuld waren, kam es schließlich dahin, daß Brandes mit seiner Frau München verließ und wieder zu seinem früheren Prinzipal Franz Schuch ging. Das bedeutete den Untergang für das junge Unternehmen, das sich weder durch die künstlerischen Qualitäten Bernardons, vielmehr Josephs v. Kurz, noch durch die höfische Maske, die Seeau dem Ganzen vorhielt, behaupten konnte. Das hatten übrigens die Beteiligten sogleich eingesehen und hatten Brandes, sowie von seinem mit Schuch abgeschlossenen Kontrakte etwas verlautete, auf jede Weise, auch im Namen des Kurfürsten, zu bleiben bewogen; aber vergebens. Mit seinem Scheiden verlor die Bühne eine junge vortreffliche Künstlerin[3]) und einen für die ruhige Pflege ernster Kunst mit Rat und That eintretenden Schriftsteller.

Mit großem Beifalle hatte das Publikum sein für die Münchener Bühne geschriebenes Trauerspiel „Miß Fanny oder der Schiffbruch“ aufgenommen. Er selbst wenigstens berichtet so. Und es mag ja auch sein, daß ein gut Teil des Bürgertums durch die geistigen Kämpfe, die

[1]) Über sie vgl. Litzmann, Schröder, II, 8.

[2]) Johann Baptist Bergopzoomer, geb. zu Wien, machte den siebenjährigen Krieg mit, ging 1764 in Wien zur Bühne, 1765 München, dann Prinzipal einer eigenen Truppe, Prag, Wien, ging 1781 nach Braunschweig, wo seine Frau engagiert war. Dort starb er 1782. Bergopzoomer war ein berühmter Charakterspieler.

[3]) Ein Bild von ihr, allerdings nicht aus der Zeit ihrer Münchener Wirksamkeit, sondern als Ariadne auf Naxos, enthält die Maillinger-Sammlung. (Nr. 2300. Katalog, I, 210.)

von der Akademie ausgegangen waren, so stark berührt und zum Geschmacke erzogen war, daß es eignen ernsten Versuchen Verständnis und Beachtung entgegen brachte; anders freilich sieht es mit dem Kunstgeschmacke des Publikums aus, wenn wir hören, daß nach Brandes' Scheiden wieder eine öde Schar von Burlesken über die Bühne lärmte. Kurz wandelte sich zum Bernardon, ein eigener Hanswurst ward engagiert, und so bekam das liebe Publikum die Stücke, die ihm angemessen waren. Wie deutlich prägt sich hier aus, daß zu ehrlichen Versuchen, wie sie der Kurfürst und einige der wenigen Gesunden und Geschmackvollen anstrebten, die Zeit noch nicht reif war! Im Frühjahr 1766 zog die lustige Schar fort. Susanna Mecour, die hier ihre edle Kunst nur zu schändlichem Mißbrauch verurteilt sah, war schon früher gegangen, lebte darauf eine Zeit lang in Hannover und zog dann 1767 an eine würdigere Stätte, nach Hamburg, wo unter Lessings Augen Ekhof ihr Partner war.

Für den Kurfürsten scheint — ganz abgesehen davon, daß er über das Mißlingen der zuerst geplanten Vereinigung erster Schauspieler in seiner Residenz arg verstimmt war, — auch sonst die Anwesenheit Bernardons eine Lehre gewesen zu sein. In einem Schreiben an den Grafen Seeau (dd. 18. Okt. 1765) drückte er diesem sein Mißfallen aus, daß er heimlich mit Kurz einen Kontrakt abgeschlossen habe, der ihn nun noch bis Ostern 1766 bände. Sowohl mit dem Begriffe einer Hofbühne als dem eignen Geschmacke mochte der Kurfürst die elenden Bernardoniaden nicht vereinen. Den Kontrakt mußte er wohl oder übel zu Recht bestehen lassen, fügte aber dem Schreiben an Seeau zu, daß er „weitere disposition" treffen werde, außerdem „das Hoftheatrum hinfüro niemand mehr ohne Schrifftlicher Concession zu überlassen gedenke".

Zu dem unrühmlichen Scheitern der vom Hofe erwarteten deutschen Schaubühne kamen Zwistigkeiten zwischen dem Intendanten und Gerwald von Wallerotti. 1764 hatte dieser, wie wir gesehen haben, seine Truppe der Leitung Koberweins übergeben und eine Hoffourierstelle angenommen. Als nun aber das folgende Jahr günstige Aussichten für einen Aufschwung des Theaterwesens in München zeigte, erwachte in dem alten Theaterpraktiker Wallerotti der Ehrgeiz und die Gewinnsucht wieder, und er suchte, auf sein altes Privileg vom 12. Januar 1753 gestützt, Beachtung und Konzession. Seeaus Kontrakt mit Kurz schien ihm nicht zu Recht zu bestehen, so daß er ein langes, umständliches Schreiben

an den Kurfürsten (dd. 22. Sept. 1765) aufsetzte. Er bestritt Seeau das Recht, mit fremden Wandertruppen Verträge abzuschließen, und vermochte nicht einzusehen, „mit was Recht und Billigkeit derselbe H. Gr. v. Seeau sodann den so beträchtlichen 6! Theil der Einlage in der Komödie von dem . . . Deutschen Prinzipalen v. Kurz gewissentlich abzunehmen habe; da ja nur ich ganz allein und nicht dieser so sehr eigennützige Hr. Graf, welcher mich schon durch so viele Jahre immer in grossen Verlust gesetzet, für die deutsche Spectaclen-Direction . . . ausdrücklich decretiert bin“. Für Seeau war natürlich jener Kontrakt mit Kurz verlockender als ein früher mit Wallerotti mündlich getroffener, der dem Intendanten nur sechs Gulden für jede Vorstellung auf dem Hoftheater zusicherte. Das Ende von diesen unerquicklichen für beide Teile nicht sonderlich rühmlichen Zänkereien war jener scharfe dem Intendanten erteilte Verweis des Kurfürsten, während Wallerotti durch ein Schreiben vom 26. Oktober 1765 vor die Wahl gestellt wurde, entweder Hoffourier zu bleiben oder wieder Komödiant zu werden. In diesem Falle sollte ihm die früher erteilte Konzession mit der Einschränkung verbleiben, daß er weder auf ein privilegium exclusivum et privativum zu rechnen habe noch jemals auf das Hoftheater Anspruch erheben dürfe. Nach all diesem zog es Wallerotti vor, Hoffourier zu bleiben, ein Amt, das er bis zu seinem Tode 1781 bekleidete.

B. Neue Versuche. Theresina von Kurz. Bemühungen der Akademie. Nießers Truppe. Graf Seeau übernimmt sie. Sein Wirken.

Diese an den Namen Bernardons sich knüpfenden Ereignisse, die um so trauriger waren, als sie edle, ernste Absichten zu schanden machten und für die Unreife der Zeit sprachen, mußten in ernsten Männern Gedanken einer systematischen Hebung der Bühne anregen. Mit der Pflege der deutschen Sprache, der Litteratur war dem geistigen Leben ein schnellerer, freudiger Gang gegeben, es mußte auch die Schauspielkunst und das Drama in den Dienst der großen, schönen Idee, ein Volk zu erziehen, gestellt werden. Endlich erwachte auch hier das Nationalgefühl, man wurde gewahr, was England und Frankreich dem Volke mit der Bühne bot, man wandte nach dem verlorenen Ideal der griechischen Bühne sein Auge. Im zehnten Monatsstück der Bairischen Sammlungen (1766) wies — meines Wissens zum ersten Male in

München — die Akademie darauf hin, daß es die Pflicht jeder gesitteten Nation sei, die Schaubühne zu pflegen! Mit dem Abdruck von Pfeffels Philemon und Baucis begannen die Herausgeber das Interesse für deutsche regelmäßige Dramatik zu wecken. Geßners Erast und Pfeffels Schatz folgten in den beiden nächsten Jahren.

Die Auswahl dieser drei Stücke aus der gesamten bis 1766 vorliegenden Litteratur mag uns recht pfeffelsch dünken, aber sie entsprach dem Zweck, und das Wichtigste — der Anfang war gemacht.

Heinrich Braun griff sodann den Gedanken der Schauspielpflege wieder auf; in seinem 1768 erschienenen nur den theatralischen Stücken eingeräumten VIII. Bande der „Sammlung von guten Mustern“ rc. gab er zunächst eine Einleitung in die Beobachtung theatralischer Regeln.

An Naheliegendes knüpfte er geschickt an: die regel- und stillosen Schulaufführungen unterzog er einer Kritik. Tadelnd wies er auf das fürchterliche, gedankenlose Vermengen von Sitten des einen Volkes mit den Gewohnheiten eines andern, von Personen und Zeiten hin. Selbstverständlich auf Aristoteles fußend stellte er sodann die Forderung auf, der Inhalt eines Stückes müsse „eine einzige Haupthandlung seyn, die eine Sittenlehre in sich hält, die ferner ganz oder vollkommen und endlich von gehöriger Größe ist“. Um dann ein Muster einer eingehenden Kritik zu geben, die ein allenthalben als Meisterstück gepriesenes Drama betrachte, druckte er die Besprechung von Cronegks Codrus aus der „Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste“ ab.

Gleichsam als Programm für eine Reform der Bühne sprach er indirekt seine Sätze mit dem Abdruck von Cronegks Vorspiel, „Die verfolgte Comödie“ [1]) aus.

---

[1]) Zuerst in Cronegks Schriften (hrsg. v. Uz), 1760 veröffentlicht. Eine schwächliche Nachahmung dieses Vorspiels war Löwens „Die Comedie in dem Tempel der Tugend“; Ackermann eröffnete mit ihm am 31. Juli 1765 das neue Komödienhaus in Hamburg. — Vgl. Litzmann, Fr. L. Schröder, Hamburg und Leipzig, I (1890), S. 318. Ähnliche Programme enthielten die ebenfalls in Alexandrinern abgefaßten Vorspiele Adam Gottfr. Uhlichs, z. B. „Das von der Weisheit vereinigte Trauer- und Lustspiel“ (1742), in dem die Weisheit, die Wahrheit, die Bescheidenheit, das Trauerspiel, das Lustspiel, der Fürwitz, der Undank, die Dummheit, die Gelehrsamkeit und der Handel auftreten, oder Uhlichs „Der Sieg der Schauspielkunst“ (1747), das die Überwindung der dem Schauspiel feindlichen Mächte behandelt. Da tritt die Schmähsucht als alter Mann, die Heuchelei als Schulmeister, die Dummheit als Bauer, der Undank als Stutzer

Gegen das freche, toll lachende Laster, gegen die Dummheit, die in bürgerlich übel gewählter Kleidung daher hinkt, gegen den Unverstand, der in langem Gelehrtenmantel mit einer Allongeperrücke auf dem Haupte einherschreitet und die Komödie Verführerin der Jugend, die Pest der Stadt und Zeitverderberin schilt, hat sie sich zu wehren; das alte Mütterchen Heuchelei, das als Frömmigkeit ihr in den Weg tritt, hat sie zu entlarven. Da naht ihr Harlekin, der mit heiterer Miene und tollem Scherz einherspringt:

Dich haßt halb Deutschland schon; mich sieht ganz Deutschland gern,
Bey Hof bin ich beliebt und bey den jungen Herrn,

ruft er ihr zu. Stolz weist sie ihn ab. Nun stürmen alle jene unsaubern und finstern Gestalten herbei, um ihr das Leben zu nehmen, da hellt sich plötzlich der Hintergrund auf, ein erleuchteter Tempel wird sichtbar, in dem die Tugend auf strahlendem Throne, umgeben von den neun Musen, sitzt. Bestürzt fliehen die feindlichen Gestalten, die verfolgte Komödie kniet nieder und die Tugend schreitet auf sie zu, ihr den Weihekuß auf die Stirn zu drücken und sie mahnend ihres Schutzes zu versichern:

„Vergnüge, doch darbei belehr die frohe Jugend,
Daß kein Vergnügen sey, als nur im Arm der Tugend.
Gieb Lehren, doch dein Scherz versüß den Unterricht.
Verachte deren Zorn, die Dich aus Dummheit schmähen
Ahm nach, und sey doch neu; laß Deutschlands Kenner sehen,
Daß wahre Schauspielkunst sowohl ergötzt als nützt,
Wenn feiner Witz sie ziert, und Tugend sie beschützt!"

Eine Kritik der bestehenden Zustände und ein Programm für die Zukunft zugleich. Durch den Abdruck von Gellerts Kranker Frau, Geßners Erast, Cronegks Codrus gab er für seine Forderungen praktische Beweise.

Aber er stand schon nicht mehr allein. Im Churbairischen Intelligenzblatt wurde anläßlich des Todes Prehausers[1]) in Wien die nationale Forderung aufgestellt: Wir Deutsche brauchen deutsche Schauspiele! Fort mit den französischem Witz abgeborgten Tändeleien! Sie verderben Herz und Geschmack![2])

auf. Auch hier eröffnet sich plötzlich der Blick auf den Berg der Musen, auf dem Apollo thront. Vgl. Heitmüller, Gottfr. Ad. Uhlich, Theatergeschichtl. Forschungen VIII, S. 35 ff. und 86 ff. — E. Mentzel, a. a. O. S. 227.

[1]) Gottfried Prehauser, geb. 1699 in Wien, seit 1720 Hanswurstspieler, zuerst in Salzburg, dann Wien, wo er Nachfolger Stranitzkys, Nebenbuhler Bernardons war. Er starb am 21. Jan. 1769; vgl. v. Görner, Der Hanswurst-Streit, Wien, 1884.

[2]) Nr. IV vom 5. März 1769.

Weniger mit der Betonung des nationalen als des allgemein nützlichen, regelmäßigen Elementes im Drama setzte der Schulmann Heinrich Braun seine theoretischen Erörterungen fort; getrost durfte er deshalb auf das goldene Zeitalter Ludwigs XIV. (Racine, Corneille . . .), auf Shakespeare (1769!) und Otway, auf Goldoni hinweisen. Er that es in seiner Wochenschrift „Der Patriot in Bayern“ (1769),[1]) der ersten in seinem Vaterlande; sie war nach ausländischem Muster eingerichtet und segelte unter der Flagge: „miscens utile cum dulci“, alle Gebiete des menschlichen Lebens außer rein theologischen, juristischen und medizinischen Fragen umfassend und in rationalistischem Sinne alles beantwortend.

Schon während Braun seine Reformpläne über das Theater schrieb, hatte er Gelegenheit, eine Verwirklichung derselben erhoffen zu können.

Im Auftrage des Kurfürsten war am 21. April 1769 zwischen dem Grafen Seeau und der in München schon bekannten Theresina v. Kurz, die zuletzt in Frankfurt gespielt hatte, während ihr Gatte nach Köln gezogen war, ein Kontrakt abgeschlossen worden. Kurfürstlicher Schutz und Unterstützung wurden ihr zugesichert, wogegen sie mit ihrer Truppe wöchentlich vier Vorstellungen im alten Opernhause (bei St. Salvator) zu geben hatte. Der Hof ließ sich fünf Logen reservieren, wofür er eine Abgabe von monatlich 500 fl. leistete. Zu allen Schauspielen durfte sie sich der kurfürstlichen Hofmusik und der Hoftänzer, wie überhaupt des ganzen im Solde des Hofes stehenden Theaterpersonals gegen eine entsprechende Entschädigung der Einzelnen bedienen.

Aus einer ihm vorzulegenden Auswahl bestimmte der Kurfürst stets eine Woche vorher die aufzuführenden Stücke; besonders ließ er in den Kontrakt die Forderung guter Schauspieler aufnehmen. So sicherte er sich vor einem ähnlichen Mißerfolg wie vier Jahre zuvor.

Theresina v. Kurz erhielt darauf eine Spezialkonzession für ganz Bayern, d. h. ihr wurde für jede Stadt Bayerns, wo sie während des Sommers zu spielen gedachte, das erste Anrecht eingeräumt; für München wurde die besondere Bestimmung erlassen, daß vom 1. Oktober 1769 an keine Truppe deutscher Komödianten ohne ihre Erlaubnis spielen dürfe, jene Marionetten- und Hüttenspieler der Dult ebenso wie die Stadtmusikanten ausgenommen. Diese wurden jedoch noch ausdrücklich auf das Passionsspiel allein verwiesen.

[1]) 19. und 21. Stück vom 8. und 22. Dezember 1769.

Noch standen übrigens die Reste einer französischen Truppe in kurfürstlichem Sold, und so wurde die Klausel in den Kontrakt aufgenommen, daß Frau v. Kurz mit jener Truppe zu wechseln habe, falls der Hof französische Komödien einmal verlange; zwei Vorstellungen wöchentlich wurden ihr indessen garantiert, an den ausfallenden Tagen durfte sie dann für das Publikum im „Herzog Marischen Ballhaus" spielen, falls sie dort auf eigene Kosten Theater und Logen herstellen wollte.

Vom 1. Oktober 1769 bis zum letzten April 1770 galt der Kontrakt zunächst.

In der ersten Oktoberwoche traf sie mit ihrer Truppe in München ein. Den Sommer über hatte sie in Augsburg gespielt, wodurch wir allein instand gesetzt sind, über Spielplan und Mitglieder einige Angaben zu machen.[1]) Weder Zettel noch Personenverzeichnisse haben sich in Münchener Archiven erhalten.

Im ganzen zählte die Truppe achtundzwanzig Mitglieder; unter den Damen befanden sich außer der Prinzipalin Mme. Kerner, Mme. Köppe, Mlle. Ingermann d. Ä. und d. J., Mlle. Rischar (die spätere Mme. Sacco), unter den Herren Bergopzoomer, Brockmann, Cordan, Graubener, Grünberg, Kerner, Köppe, v. Kurz jun., Pizl, Schwager, Wahr u. a. — Schon durch Namen wie Bergopzoomer,[2]) Brockmann,[3]) Grünberg[4]) und Wahr[5]) mußte die Forderung des Kurfürsten nach guten Schauspielern erfüllt sein.

[1]) Stadtarchiv Augsburg, Theaterzettel-Sammlung von 1743 bis 1834.

[2]) Sein Können hat Berthold Litzmann (Fr. Ludw. Schröder, II, 9 f.) gewürdigt.

[3]) Johann Franz Hieronymus Brockmann, geb. 1745 zu Graz, nach abenteuerlichem Leben — zuerst Jesuitenzögling, dann eine ruhelose Zeit im siebenjährigen Kriege — 1760 in Laibach auf die Bühne als Seiltänzer, dann Klosterschreiber, darauf wieder zur Bühne, Streifzüge durch Ungarn und Siebenbürgen, 1768 zur Kurzschen Truppe, 1771 zu Ackermann, Schröders Schüler; sein Hamlet — 1776 — breitete seinen Ruhm über Deutschland. 1778 nach Wien, dort glänzende Stellung. Er starb 1812. — Vgl. über ihn Litzmann, a. a. O. II, 105 ff.

[4]) Grünberg, ein Meister des Stegreifspieles. Durch eine unerschöpfliche Fülle neuer Einfälle belebte er jede noch so oft gespielte Rolle. Erschütternd wirkte sein Faust. Über Magie wußte er stets Neues, Fesselndes beizubringen. Nie mißbrauchte er, dem Pöbel zu gefallen, seine Extemporierkunst. Vgl. Litzmann, a. a. O. II, 10. Vgl. F. Raab, Jos. F. v. Kurz, gen. Bernardon, 1899, S. 171 f.

[5]) Er gründete später eine eigene tüchtige Truppe.

Die Zettelsammlung des Augsburger Stadtarchives weist, soviel sich über die Thätigkeit der Theresina v. Kurz vorfindet, ein immerhin geschmackvolles Repertoire auf. Gewiß finden sich italienische Burlesken und tüchtige Hanswurststücke, wie etwa Johann der lustige Scherenschleifer, oder wie die opera-comique: „Die Philosophen auf dem Lande oder die durch die Liebe überwundene Weltweisheit", daneben stehen aber Stücke wie Lessings Freigeist, Brawes Freigeist, Cronegks Olinth und Sophronia, Regnards Zerstreuter, Clodius' Medon oder die Rache des Weisen u. a. — Die rührselige Richtung ist durch „Pamelens dritter Teil, Pamela als Mutter" (Theresina v. Kurz in der Titelrolle) vertreten, ein regelmäßiges Lustspiel des österreichischen Ritters Johann Nepomuk v. Riegger, nach dem Italienischen des Abtes Chiari verfaßt. Es war gedruckt in der buntscheckigen „Neuen Sammlung von Schauspielen, welche auf der k. k. privil. deutschen Schaubühne zu Wien aufgeführet worden. Wien, 1764—1769". Diese Sammlung scheint überhaupt den Grundstock des Repertoires gebildet zu haben.

In München fand die Truppe Anklang; Heinrich Braun rühmte von ihr, daß „eine jede der Personen durch besondere Fähigkeiten zu dieser oder jener Rolle sich schicke", daß man „die schönsten Stücke von Goldoni[1]) und Molière so vorgestellt sehe, daß alle diejenigen nothwendig einen Geschmack am Theater bekommen müßten, die gegen das Schöne und Reitzende in den Künsten nicht unempfindlich seien".[2])

Hier war zum ersten Male, wohl unbewußt, ästhetisches Gefallen ohne Betonung des moralisch Wertvollen ausgesprochen. Und es blieb auch für geraume Zeit das einzige Mal. Die Schulmeister-Ideen mußten überwuchern, dem Volke, das selbst in der politisch und wirtschaftlich traurigsten Zeit des Jahrhunderts für theatralisches Leben Sinn und Verlangen geäußert hatte, mußte von der Bühne und durch die Bühne gepredigt werden. Erziehung hieß die Losung. Guter Geschmack, Freude, nicht nur am Stofflichen, sondern an der Form, forderten viele Vorbedingungen.

Zu dieser Erziehung durch die Bühne, die ja in erster Linie eine Erziehung der Bühne selbst bedeutete, schien nach zwei so unverkennbar

[1]) Eines der von Mme. Kurz am häufigsten gespielten Stücke Goldonis war „La vedova scaltra", in dem sie selbst als Engländerin, Französin, Spanierin und Italienerin auftrat.

[2]) Der Patriot in Bayern, 19. Stück vom 8. Dezember 1769.

kräftigen Ansätzen die Zeit gekommen. Von der Akademie waren die ersten theoretischen Forderungen ausgesprochen, von einigen Mitgliedern der Akademie wurde nun auch der Wunsch zur That erhoben.

Als eines Tages — wie gewöhnlich im Fasching — bei dem kurfürstlichen Revisionsrat Joseph Eucharius Obermayr[1]) von jungen Leuten Komödie gespielt wurde, that sich unter den Dilettanten ein junger Rechtskandidat hervor, der besondere Fähigkeit zum Schauspieler zu haben schien. Es war ein Augsburger, Johann Baptist Joachim Nießer, der bei dem Hofgerichtsadvokaten Lic. Ganghofer[2]) beschäftigt war. Unter den Zuschauern befanden sich die Mitglieder der Akademie, die geheimen Räte v. Lori und Osterwald, die im Verein mit Obermayr den jungen Nießer zu sich riefen, mit ihm die Möglichkeit einer Bühnenreform berieten und ihn, als er auf ihre Pläne willig einging, bewogen, die juristische Laufbahn aufzugeben und Schauspieler zu werden. In jeder Weise sicherten sie ihm Unterstützung zu. Nießer verließ darauf München, wahrscheinlich mit der Truppe der Frau v. Kurz, die im Frühjahr 1770 nach Wien aufbrach. Anderthalb Jahre blieb er von München fern; wo er die Lehrzeit verbrachte, habe ich bis jetzt trotz verschiedenster Anfragen nicht bestimmen können. Bei seiner Rückkehr fand er auf der Bühne des Faberbräus die Truppe Lorenz Lorenzonis vor.[3])

---

[1]) Joseph Eucharius Freiherr v. Obermayr, geb. 1724, gest. 1789 zu Amberg in der Verbannung.

[2]) Laut Hofkalender befand sich allerdings der Hofgerichtsadvokat Lic. Johann Joseph Ganghofer seit 1767 als Klosterrichter zu Gnadenberg. Ob Nießer dort gelernt hatte oder früher in München bei ihm beschäftigt war, vermag ich nicht zu sagen. Daß Nießer in Ingolstadt studiert hat, ist mir unwahrscheinlich. Das Ingolstädter Universitätsmatrikelbuch weist von 1760 bis 1770 keinen Nießer auf.

[3]) Diese Nachricht Lipowskys (Nazional Garde Jahrbuch f. d. Königreich Baiern, München, 1814, S. 35) wird durch ein kurfürstl. Schreiben an den Rat bestätigt (Stadtarchiv, Rathsprotok., 1771, II, Sitzg. v. 28. Nov.):

„Max: Jos: Chf. rc. rc.

L: G: Da Wir dem Lorenzoni et compagnie die gdiste Verwilligung gethann, ihre Commœdien allhier öffentlich producieren zu därfen, jedoch mit dem anhang, daſ die Spielzeit Ehrbarkeit, und guete aufführung pollicey-mäſſig beybehalten, und beobwachtet werden ſolle; So laſſen Wir Euch ſolcheſ hiemit zur Nachricht ohn Verhalten, vnd ſeynd anbey mit gnaden. München, den 13ten 9bris 1771."

Dieser Komödiant gehört zu den charakteristischsten Münchener Typen noch bis ins 19. Jahrhundert hinein. Er stammte vom Lande, von Dingolfing, zog aber schon früh in die Stadt, wo wir ihn bereits 1764 als Marionettenspieler finden.[1]) Er machte die Wandlung vom Marionettenspieler zum Prinzipal einer Schauspielertruppe nachweislich durch.

Für jene Zeit bringt ihn Lipowsky mit einem Schauspieler Sartori zusammen. Vermutlich ist es der Augsburger Komödiant Johann Gottfried Sartor, der in der Adventszeit 1768/69 in München nachzuweisen ist.[2]) Von der Augsburger „Deputation über die Schauspiele“ war ihm das Zeugnis ausgestellt, er habe „in producierung deren theatralische stückh alles ordentl: observiret“ und es könne ihm und seinen Leuten nichts zur Last gelegt werden, „womit sie die anständigkeit beleydiget“ hätten, so daß sie „den Beyfall des Publici und die Zufriedenheit der dahierigen obrigkeit gar wohl verdienet hätten“. Lorenzonis Spielplan war, als Nießer nach München zurückkehrte, von Hanswurstiaden und Extemporierkomödien, zum Teil im Wiener Geschmacke Bernardons, durchsetzt.[3]) Mit den Schauspielern, unter denen sich kein irgendwie bekannter Name findet,[4]) die an das lockere Stegreifspiel gewöhnt waren, ließ sich natürlich um so schwerer ein Repertoire mit lauter regelmäßigen Stücken erzielen. Und so mußte „das Extemporiren durch 3½ Monathe in 9 Komödien zur nöthigen Erholung im Studium beybehalten werden“.[5]) Sonst aber drang Nießer energisch vor: der gemächliche Schlendrian des Stegreifspieles war der ärgste Feind des regelrechten Dramas, und alle Vorzüge, die namentlich für

---

[1]) Kgl. Kreisarchiv München, H. R. fasc. 462 Nr. 92: „fiat ein Schreiben an den Lorenz Lorenzoni ihm Marionetten und andre actiones comicas zu gestatten.“

[2]) Stadtarchiv Augsburg, Akten: Meistersinger II, 1687—1776, Prod. Nr. 96.

[3]) Lipowsky, a. a. O. S. 36, führt folgende auf: Die Stiefmutter; Der gebesserte Sohn; Die drei Hanswurste; Der doppelte Oktavio; Der Centaurus; Philipp der Schreiber (Lipperl?); Baron Gamsberg; Die adelichen Komödianten; Der Hund, Hahn und Esel.

[4]) Die Gesellschaft bestand außer den drei Direktoren Lorenzoni, Sartori und Nießer aus den Herren: Sigmund Huber, Franz Xaver Huber, Schuler, Schiele, Rexroth, Geiger, Aulinger (der Marionettenspieler, später Hüttenkomödiant?), Baumschlager, und aus: Mme. Sartori, Mme. Seewald, Mme. Huber, Mme. Schiele, Mlle. Hierl (die später Nießer heiratete), Mlle. Rauchmann und Mlle. Rexroth. (Lipowsky, a. a. O. S. 35.)

[5]) Churb. Intellig.-Blatt, Nr. 45 vom 9. Nov. 1776.

die Gewandtheit und geistige Lebendigkeit des Schauspielers das Stegreifspiel mit sich bringen mochte, waren wertlos gegenüber dem Ziele einer einheitlichen ausgebildeten Kunst.

Eine der Schauspielerinnen Lorenzonis, Mme. Seewald, leistete Nießer in der geschäftlichen Führung wertvolle Dienste.

Am 10. November 1771 ging die erste regelmäßige Komödie in Szene. Es war Stephanies d. J. Lustspiel „Die Wirthschafterin oder der Tambour bezahlt alles“. Im selben Winter wurden noch während Lorenzonis Mitdirektion Pfeffels „Junge Indianerin“, Ayrenhoffs „Postzug“, Voltaires „L'Ecossaise“ in der Bearbeitung J. Chr. Bodes als „Das Kaffeehaus oder die Schottländerin“, sodann „Die unähnlichen Brüder“, ein Lustspiel des in Wien für die regelmäßige Kunst eintretenden Schauspielers Johann Heinrich Friedrich Müller, aufgeführt.

Bevor jedoch Nießer ein dauernd wertvolles Programm aufstellen konnte, mußte er sich der beiden Direktoren Sartori und Lorenzoni entledigen, deren künstlerische Ideale nun einmal nicht über die ihnen vertrauten Hanswurstspiele hinausgingen. Sartori verließ bereits im Herbst 1771 die Münchener Bühne, Lorenzoni zog im März 1772 ab und schlug während der Jakobidult wieder seine Hütte auf dem Anger auf. Fünf Mitglieder schlossen sich Lorenzoni an.[1]) Es begann für das junge Nießersche Unternehmen eine unruhige, unaufhörlichen Versuchen gewidmete Zeit. Ein Gastspiel folgte auf das andere. Von der Truppe, die Ende März 1772 beisammen war,[2]) blieben auch nur wenige in den nächsten Jahren. Aber trotz dieses ständigen Wechsels, der dem künstlerischen Zusammenspiel empfindlich schaden mußte, brachte Nießer neue Stücke. Lessings Miß Sara Sampson (18. Okt. 1772), Schmids Übersetzung von d'Arnauds Trauerspiel „Fayel“, Joh. Chr.

[1]) Mme. Scheibl, Rexroth, Baumschlager, Sigmund Huber und Frau. Lipowsky, a. a. O. S. 37.)

[2]) Pauser nebst Gattin (12 fl. Wochengage), Nuth d. Ä. (5 fl.), Nuth d. J. (5 fl.), Mme. Müller (6 fl.), Reiner (6 fl.), Klemens Huber (2 fl. 30 kr.), Fr. Xav. Huber (3 fl.), Mlle. Hierl (4 fl.), Schiele mit Gattin (4 fl.). Gesamtbetrag der Wochengage: 47 fl. 30 kr. Zu dieser Ausgabe kamen als tägliche Kosten einer Vorstellung: Bühne (dem Faberbräuer Reitz gehörig) 3 fl., Musik von acht Personen 2 fl. 20 kr., vier Pfund Talgkerzen und drei Pfund Talg für die Lampen 2 fl., sechs Bücher Papier für die Komödienzettel 1 fl. 30 kr., Zettelträger 30 kr., Requisitenschaffer und Lichterputzer 30 kr., Souffleur 24 kr., Summa: 10 fl. 14 kr. (Lipowsky, a. a. O. S. 37 f.)

Brandes' „Der Schein betrügt", Stephanies d. J. „Werber", Clodius' „Medon oder die Rache des Weisen", Diderots „Hausvater" sind in diesem Jahre aufgeführt.

Den größten Gewinn für Nießers Unternehmen brachte das Jahr 1772, indem Graf Seeau auf eigene Kosten die Truppe übernahm.[1]) Nießer erhielt ein jährliches Gehalt von 700 Gulden, desgleichen standen die andern Künstler in gräflichem Solde. Nach wie vor hatte Nießer die künstlerische Leitung in Händen, der er sich in Zukunft um so eifriger widmen konnte, als er von der finanziellen Verantwortung befreit war. Aus diesem glücklichen Zusammenschluß eines künstlerische Ideale erstrebenden und eines in Geldgeschäften nicht eben zaghaften Mannes mußte sich für die junge Bühne Gutes ergeben. Dazu kam, daß Seeau willig die künstlerischen Pläne Nießers unterstützte. Am 12. Juni 1772 ließ er dem Kurfürsten ein ausführliches Schreiben übermitteln, in dem er voller Begeisterung seine Absichten auseinandersetzte. „Ich werde weder Mühe noch meine aigne Kösten spahren," schrieb er, „den aigentl. Endes-Zweck der Schauspühle zu erreichen. Ich werde alles anwenden, damit sowohl neben denen gutten Acteurs eine reine teutsche Sprache, alſ auch eine gutte Sitten Lehre zu Belehrung des Publikums mit einer angenehmen Ergözung vermischet hervorgebracht werde." Zu diesem Zwecke suchte er ein Verbot der Hüttenspiele zu erwirken. Selbstverständlich wies er auf ihre „der moral höchst schädliche Zoten und Possen und andere nichtswürdige Kleinigkeiten" hin, „denen der gemeine Mann nebst der unvorsichtigen Jugend nachlaufe". Um sich die Stadtkammer, die von den Hüttenspielern jährliche Abgaben für die erteilten Marktsgerechtigkeiten erhielt,

[1]) Schon 1772 und nicht erst 1776, wie bei Grandaur und infolgedessen bei andern zu lesen, übernahm Seeau die deutsche Schaubühne. Lipowskys Angabe (a. a. O. S. 50) ist auch falsch, trotzdem er die Nießerschen Papiere benutzt hat. Die im Text citierten Aktenstücke, sodann Nießers Brief (s. unten) und endlich folgende Einträge beweisen, daß Seeau schon 1772 sich der deutschen Schaubühne annahm. Ratssitzung vom 26. Juni 1772 (Stadtarchiv, Ratsprotokoll, 1772, I): „Der gdiste Hof Cammer Befehl in Betreff |: titl. :| Herren Grafen von Seeau wegen aufzuführen Vorhabenden teutschen Schauspielen, sey zur Lobl. Stadt Kammer und Stadt Oberrichteramt um beederseitigest erinnerung zu geben." — Sodann Ratssitzung vom 6. Juli (ebenda): „wegen Neuaufrichtung einer deutschen Schaubühne durch den Grafen Seeau ist eine Stadtcammer- und Stadtoberrichteramtserinnerung eingelaufen. Die Sache geht zum Hochlobl: Policey Rath."

geneigt zu machen, erbot er sich, ihr den durch das Verbot der Spiele erwachsenden Schaden zu ersetzen. Sofort gingen Bürgermeister und Räte auf diesen Plan ein; die Stadtkammerrechnung wurde auf jährlich 104 fl. veranschlagt, die Einwilligung zu einem Verbote unter dem Vorbehalte erteilt, daß dem Magistrat „die alte Markts-Freyheit vnd hierdurch competirende Gerechtsame“ verbleibe, falls Graf Seeau den Betrag nicht rechtzeitig einliefern oder mit seiner deutschen Komödie eine Änderung treffen sollte. Diese elende Krämerberechnung der Stadtväter erfuhr sofort eine verdiente Zurechtweisung. Der kurfürstliche Polizeirat Baron v. Widnmann schickte an den Kurfürsten einen Bericht, in dem er scharf betonte, daß es die Pflicht aller Behörden sei, eine reine regelmäßige Schaubühne auf alle mögliche Art zu unterstützen, und die Hüttenspieler, die nur liederlichem Gesindel eine Zusammenkunft verschafften, auszurotten, auch wenn es „allenfahls nicht so gar ärgerlich zugehen sollte“, nur um des guten Geschmackes willen. Die Forderung des Magistrates von 104 fl. empörte ihn; „wir glaubten,“ schreibt er, „daß der Magistrat sich eher selbsten was solte kosten lassen, um unsern entzweck zu erreichen als daß er verlanget ex re turpi gewin zu suchen!“ Außerdem sei die Forderung von 104 fl. zu hoch, da die in Frage stehenden Hüttenspieler zur Winterdult nicht erschienen.[1]) Sein Vorschlag lief schließlich darauf hinaus, alle Marionetten- und Hüttenspiele zu verbieten, den drei in München seit langen Jahren spielenden Komödianten jedoch: Lorenzoni, Hage und Aulinger noch ein Jahr Frist zu gönnen, während dessen sie sich „um andere mansnahrung umzusehen“ hätten.

---

[1]) Nach einer im Kgl. Kreisarchiv München aufbewahrten Berechnung ergiebt sich die Summe von 104 fl. folgendermaßen:

das Stadtoberrichter-Amt verlangte als runde Abschlagssumme für die Marionettenspieler und andere auf dem Anger spielende Komödianten (Tierführer u. dergl. nicht mit einbegriffen) für jede Dult 12 fl., jährlich also	24 fl.
die Stadtkammer verlangte für die auf dem Anger in der Jakobidult aufgeschlagenen Hütten die jährlich entrichtete Gebühr für Platz-, Pflaster- und Pfundzoll in der Höhe, wie die einzelnen Hüttenspieler gezahlt hatten, d. h. für Aulinger . .	30 fl.
Fiedler . . .	30 fl.
Hage	20 fl.
Sa.	104 fl.

Am 28. Juli 1772 erfolgte das kurfürstliche Generalverbot, das für alle Regierungsdistrikte Gültigkeit hatte. Dem Rat wurde in einem besonderen Schreiben davon Kenntnis gegeben und die Stadtkammer wegen ihrer Forderung an Seeau verwiesen.

Natürlich ließ sich das Verbot auf die Dauer, wie alle ähnlichen schon oben erwähnten, nicht durchführen. Die zahlreichen von Jugend auf nur an ihr Marionettenspiel gewöhnten Komödianten waren für andere Arbeit ungeschickt, hingen außerdem zu sehr an diesem ein abenteuerliches Wanderleben von einem Dorf zum andern spendenden Berufe. — Auch häufige Mißgriffe in der Ausübung des Verbotes kamen vor. So verhinderte z. B. die Obrigkeit den bekannten Kindertruppenführer Joseph Moser[1]) am Weiterspiel. Sofort wandte er sich mit einer Beschwerde an den Kurfürsten. „Uns will nicht wenig zu gemiethe dringen," klagte der Gekränkte, „daß einige bürgerliche obrigkeiten mich unter jene Gauglspihler und Comoedianten rubricierbar behaupten wollen, deren geringe qualiteten mit meinem conduite keinen vernünftigen zusammenhang haben." Moser wies dazu auf seine achtjährige Thätigkeit in Bayern hin, auf eine sechsmonatliche im Münchener Opernhaus und eine neunmonatliche beim Faberbräu. Er thue außerdem ein gutes Werk, indem er elternlose Kinder sorglich erziehe, nähre, und von ihnen wie ein Vater, seine „Eheconsortin aber, die bereits in das 74iste Jahr gehe", wie eine Mutter angesehen werde. Natürlich wurde ihm sofort ein besonderes Privileg erteilt, während man das Verbot von Marionetten- und Hüttenspielen zunächst noch durchführte.

Seeaus Übernahme der Truppe verschaffte der jungen Bühne die notwendige Beachtung des kurfürstlichen Hofes und des Adels. Das war für Nießer ein zweiter Grund, der ihn leicht zu dem Verzicht auf die eigene geschäftliche Leitung bringen mußte. Mit der Unterstützung der wenigen einsichtsvollen Männer aus dem Gelehrtenstande ließ sich keine Garantie für die Zukunft erzwingen. Die Teilnahme des reichen Adels sicherte das Bestehen der Bühne zum guten Teil und verschaffte ihr äußerliches Ansehen. Seeau trug das Seine dazu bei. Schon im Mai hatte er die kurfürstliche Erlaubnis erwirkt, in dem alten Opernhause mit der Nießerschen Truppe zu spielen. Damit war dem Schauspiel ein würdigerer Raum gegeben. Öfter wurde dann

[1]) Nicht zu verwechseln mit dem S. 93 erwähnten Franz Moser, der nach dem Tode seiner Frau (1778) seine „churbairisch privilegirte Gesellschaft" Schikaneder überließ und sich nach dreißigjähriger Prinzipalschaft zur Ruhe setzte.

von dieser Erlaubnis in den nächsten Jahren Gebrauch gemacht, schließlich fand der Wechsel zwischen Faberbräu und Opernhaus so eifrig statt, daß dem Publikum durch die Buchstaben F und O jedesmal das betreffende Theater auf den Zetteln angezeigt wurde. —

In Gegenwart des Kurfürsten, der Kurfürstin, des Hofstaates und des Adels wurde am 1. März 1773 auf der Bühne des Opernhauses ein Stück aufgeführt, das für die Entwicklung des Theaters von großer Bedeutung sein sollte. Es war die Darstellung eines französischen Lustspieles, „Der Nothleidende“, das die Kurfürstin Maria Anna selbst übersetzt hatte. Hiermit war der Anstoß zu einer fruchtbaren literarischen Thätigkeit des bayerischen Adels und zugleich anderer Kreise gegeben. Die Bühne wurde vor neue Aufgaben gestellt. Innerhalb vier Jahren wurden nicht weniger als 41 von Bayern geschriebene, für das Münchener Theater bestimmte Dramen aufgeführt. Dazu kam die beträchtliche Anzahl der auswärtigen Stücke, die eins nach dem andern einstudiert wurden. Oft fanden in einem Monat sechs bis sieben erste Aufführungen statt! Eine arbeitsreiche, vorwärts führende Zeit! Nur durch das einmütige Zusammenwirken aller waren solche Erfolge möglich. Endlich war der lebendige Zusammenschluß zwischen Bühne und Drama einerseits und Bühne und Publikum andrerseits erreicht. Zum Spiegelbilde der Zeit wurde das Theater — das werden wir im letzten Kapitel noch eingehend zu prüfen haben. Keine Frage des geistigen Lebens, soweit sie nicht undramatischer Natur war, die nicht von der Bühne herab erörtert wurde. Deutlich machte sich bereits ein patriotischer Zug bemerkbar, der bei aller scharfen Betonung des Deutschen gegenüber dem Französischen und auch Englischen doch das Bayerische als vornehmstes Gesetz künstlerischer Thätigkeit hinstellte. Auf die vaterländischen Dramen, die schließlich als Ausfluß aller dieser Bestrebungen in München entstanden, sei hier nur kurz hingewiesen.

Eine parallele Erscheinung findet sich für die äußere Entwicklung der deutschen Schaubühne. Waren die ersten Jahre neben der Vertreibung des Hanswursts mit seinen Extempores dem deutschen Schauspiel gewidmet, d. h. traten deutsche Schauspieler im Gegensatz zu den französischen Komödianten auf, um eine ernstere Kunst zu pflegen, so wurde am 21. März 1775 von der Ober-Landes-Regierung Graf Seeau angewiesen, „das Personale der Commedianten bey jedem abgang eines Individui oder bey vorhabenter Vermehrung mit l a u t e r

National-Baiern zu ersetzen"! Solches in seinen Folgen nicht bedachte Gebot ließ sich natürlich nicht durchführen. Die Münchener Bühne hätte auf jede freie künstlerische Entwicklung verzichten müssen, wäre sie nur auf den Nachwuchs aus dem engeren Vaterlande angewiesen geblieben.

Aber wie viel derartige Erlasse wurden in jener Zeit gegeben! Redliche Absicht aus sozialen und nationalen Gründen war bei ihnen unverkennbar, zur Durchführung jedoch waren fast alle ungeeignet. Bezeichnend ist dafür das Schicksal der Marionettenspieler. Ein Jahr nur bestand das von Seeau erwirkte Verbot! Dann meldeten sich in flehenden Gesuchen die armen Hungerleider (Charlotte Hellersperg, Maria Schwaiger, Franz Aulinger), der Rat sah ihre erbarmenswerte Armut, wagte aber des kurfürstlichen Verbotes wegen nicht Ja zu sagen und stellte schließlich dem Kurfürsten selbst die Entscheidung anheim. Nun folgte eine Ausnahme nach der andern,[1]) bis schließlich durch allerhöchstes Reskript (dd. 3. Juli 1777)[2]) alle Marionettenspiele, aber auch nur diese wieder freigegeben wurden. Die Folge davon war, daß mancher kleine Komödiant, der mit ein paar Gesellen umherzog, sich wieder in einen Marionettenspieler verwandelte, auf die Zeit wartend, wo das Verbot der Hüttenspiele wieder umgangen werden konnte.

Seeau hatte übrigens trotz dieser allmählichen Erweiterungen des Verbotes von 1772 nichts von den Marionettenspielern zu befürchten. Diese lockten eine ganz andere Zuhörerschar. Mit Lessings Minna und Emilia war ihr nicht gedient.

Für die Stadt war Seeau vor andern ihm hinderlichen Wandertruppen einmal durch das ihm mündlich übertragene Privileg der Mme. Kurz geschützt. Sodann gelangte er in den Besitz einer Vollmacht, die ihm für München wie für ganz Bayern eine Art Diktatur in die Hände gab, die er leicht mißbrauchen konnte, aber nie — soviel wenigstens den Akten zu entnehmen ist — mißbraucht hat. Am 21. März 1775 erging nämlich an alle Regierungen der Befehl, nur solche Truppen in ihren Distrikten zu dulden, denen Graf Seeau ein Patent ausgestellt hatte. Ob Seeau seinerseits an irgendwelche Vorschriften dabei gebunden war — von den stereotypen Forderungen der Ehrbarkeit und der Vermeidung allen Ärgernisses abgesehen —, läßt sich nicht bestimmen.

[1]) Der erste war Aulinger, Bewilligung dd. 12. Juli 1775 Kgl. Kreisarchiv München, H. R. fasc. 462 Nr. 92.

[2]) Kgl. Kreisarchiv München, H. R. fasc. 461 Nr. 55.

Sowohl die Salzachschiffer in Laufen mit ihrem bürgerlichen Dilettantenspiel[1] wie der kleine berufsmäßige Wanderkomödiant, der in irgend einem Städtchen seine Komödien vorstellen wollte, hatten zuvor von München sich Erlaubnis zum Spiel zu verschaffen.

Eine ähnliche Einrichtung wurde im Laufe der nächsten Jahre mit der Zensur geschaffen. Seit 1769 existierte in München ein Zensurkollegium, das mit dem Aufblühen des Theaters einen schweren Dienst erhielt. So lange unter Max Joseph die Zensur noch milde gehandhabt wurde, regelte sich der Verkehr zwischen Intendant bezw. Wandertruppenführer und Zensurkollegium leicht. Nicht alle Stücke, die irgend ein Komödiant auf seinem Spielplan hatte, bedurften vorher der Zensur. Als dann aber die Zügel straffer angezogen und der freie Gang alles Bühnenwesens gehemmt wurde, da war es für die in Bayern auf dem Lande und in entfernteren Städten spielenden Prinzipale eine Qual, jedes einzelne neue Stück erst nach München zu senden und oft Wochen lang auf die Freigabe zu warten. Wie schwer durch diese mittelalterliche Einrichtung selbst die Münchener Truppen — schon allein finanziell — geschädigt wurden, das kam im Laufe der achtziger und neunziger Jahre oft in bitteren Klagen und heimlichen Verwünschungen zum Ausdruck.

Noch regte sich gottlob dieses Gespenst nicht; es war für die junge Bühne außerdem eine Fülle für München noch unbekannter, in religiöser und politischer Hinsicht unanstößiger Dramen vorhanden. Auch die Moral ward noch nicht als Betschwester ausstaffiert.

Nießer allein besorgte in den ersten Jahren die Auswahl der Stücke und leitete die Aufführungen. Seine aufopfernde Hingabe wurde öffentlich anerkannt, seine Verdienste von der Akademie der Wissenschaften mit einer goldenen Medaille und einem Handschreiben des Vizepräsidenten Grafen Topor v. Morawitzky belohnt.[2])

---

[1]) Vgl. R. M. Werner, Der Laufener Don Juan, Litzmanns Theatergeschichtl. Forschgn., III, 6 f.

[2]) Kgl. b. Akademie der Wissenschaften, Correspondenz pro anno 1774. — Das Schreiben hatte folgenden Wortlaut:

An H: Nießer
Teutschen Schauspieler in München
d. 3t Aug. 1774.

Die Churfürstl: Bairische Akademie der Wissenschafften, aufmerksam auf Alles, was guten Geschmack, feinere Empfindung, und verbesserte Sitten im Vaterlande befördern, und verbreiten kan, hat Ihnen die mitfolgende

Im Jahre 1775 legte er die Direktion nieder. Über die Gründe, die ihn dazu veranlaßten, sind wir nicht unterrichtet. Vielleicht war es die auch von der Akademie anerkannte Genugthuung, daß die Bühne in sichere Bahnen gelenkt war. Blieben auch für die Zukunft noch viele künstlerische Fragen zu lösen, galt es, das Bestehende nicht allein zu erhalten, sondern vorwärts und aufwärts zu bringen, so war sein kundiger Rat leicht zu erholen, da er als Schauspieler fernerhin in der Truppe verblieb. Sein Nachfolger wurde der Schauspieler Nouseul,[1] der aber kaum ein Jahr in München blieb. Dann ging, am 23. März 1776, die Oberleitung in die Hände des Grafen Seeau über.

Ob dieses eine glückliche Lösung der wichtigen Frage war, mag man bezweifeln. Zu direkten Befürchtungen lag allerdings damals noch kein Grund vor. Seeau hatte sich in den vier Jahren nicht etwa als eine künstlerisch bedeutende, Initiative ergreifende Persönlichkeit, aber als ein Geschäftsmann erwiesen, der ohne langes Bedenken auch auf höhere Pläne einging. Selbständiges zu schaffen, eigenen Idealen beharrlich mehr und mehr Geltung zu erkämpfen, war ihm versagt. Aber der maître de plaisir der fünfziger Jahre hatte sich doch so weit in die Höhe gewagt, daß er ein Unternehmen, das sich nicht so kühl wie ein Finanzprojekt erwägen ließ, mit eigenen Mitteln unterstützte. In jener ersten unsicheren Zeit versprach die Bühne durchaus keine ergiebigen Vorteile, sonst hätte Nießer sie nicht ohne jede Vergütung ihm übergeben! Es gehörte herzlich guter Wille, ein Fünkchen eigener Begeisterung immerhin dazu! Wir mögen das Maß so niedrig bemessen, wie wir wollen, leugnen läßt sich's nicht. Ja, und selbst wenn wir ihm nur das Verdienst zugestehen, daß er mit seinem Titel, seiner Hofstellung, seinem Verkehr in dem mit ihm verschwägerten und befreundeten Adel der um Anerkennung werbenden Bühne einen wert-

Gold'ne Medaille durch mich übergeben zu lassen beschlossen. Die Akademie will dadurch die rühmliche Bemühungen krönen, und für das weitere ermuntern, durch welche H. Nießer am ersten an Reinigung unsrer Schaubühne mit nicht geringen Schwüirigkeiten und sichtbaren guten Erfolge gearbeitet hat. Möchte doch dieser Schritt die Bairische Bühne auf allzeit von ieder Verunstaltung retten können.

Ich bin mit ꝛc. ꝛc.

Gr. Morawitzky Vice Praesident.

[1]) Johann Nouseul, ein Künstler von mittelmäßiger Begabung, der Mann seiner Frau, 1779—1781 in Wien, dann Hannover, eine Zeitlang Direktor einer eigenen Truppe, später wieder in Wien engagiert.

vollen Dienst lieh, dürfen wir die Anerkennung jener Zeit nicht leere Schmeichelei nennen! Bei vielen wäre sie sinnlos und zwecklos gewesen, das Unanständige nicht gerechnet. Im Churbairischen Intelligenzblatt von 1776 (Nr. 45) wurde er als der Stifter der deutschen Bühne in München gepriesen, und die Churfürstliche Akademie der Wissenschaften ernannte ihn 1777 zu ihrem Ehrenmitgliede.[1] Seine erwirkten Ver=

---

[1]) Kgl. b. Akademie der Wissenschaften, Correspondenz pro anno 1777. — Schreiben der Akademie an Graf Seeau, dd. 18. Aug. 1777:

Hoch gebohrner Graf!

Das Ziel der Akademie der Wissenschaften ist die Kenntnisse verbreiten, durch Zeugnisse der Hochschätzung diejenigen ermuntern, die zu ihrer Verbreitung beygetragen. Unter diesen glänzen Euer ꝛc. Die Akademie betrachtet Sie als die erste Quelle, aus welcher die Aufnahme der National Schaubühne flosse. Sie danket ihrer Sorge, und ein Beweis ihrer Dankbarkeit kann das beygeschlossne Diploma seyn. Die Ehre Ihnen dasselbe zu behändigen, wurde mir vorbehalten; und wie gerne ich mich diesem Geschäfte unterziehe, läßt sich aus der Billichkeit der Handlung, aus der vollkommenen Hochschätzung schlüssen, die ihre Verdienste erwecken. Ich werde Sie stetts in meinem Busen nähren.

Eurer ꝛc.
Gehorsamer
Graf Savioli, Vicepräsident.

Antwort Seeaus an die Akademie, dd. 26. Aug. 1777:

Hoch Gebohrner Graf.

Nichts konte mir schmeichelhaffter, nichts rührender sein, als die ehre, welche die Accademie der wissenschafften, meinen wenigen Verdiensten, vmb die hießige schaubihne widerfahren läßt. sie ist mir so unerwarhtet, als wenig ich glaubte sie verdienet zu haben, sie ist mir aber auch umb so schätzbahrer, weilen sie mich mit einen neuen Feuer beselet, alle kräfften anzuspornen, um sie Vollends zu verdienen, und mich mit einer so ehrwürdigen gesellschafft von rechtschaffenheit, von Verdienstvollsten Männern in näherer Verbündung setzt, von deren gütigen Beytritt ich mir bey meiner arbeith rath, und hülffe versprechen kan.

Ich bitte Eur Hochgebohren die Accademie meines wärmstes Dankes, meiner gränzenloßen Hochachtung zu versicheren, E: H: aber insbeßondere ersuche ich, sie wollen volkomen glauben, daß das erhaltene geschenk mir umb so schätzbarer seye, weilen es von der Hand Eines manns kömt, deßen verdiensten ich die Volkomene Hochschäzung schuldig bin.

Hochgebohrner Graff
Gehorsamer Diener
München den 26ten Augusti 1777. Graff und Herr v̄ Seeau m. p.

bote des Extemporierens in den Wandertruppen, seine Bekämpfung Hanswursts fanden Beifall. Während Nießer an die Stelle von etwas Erkannt-Schlechtem positiv Besseres setzte, trug Seeau durch Verbote und Beschränkungen negativ zu der Vertreibung Hanswursts sein Teilchen bei. Hier liegt ein bedeutender Unterschied zwischen Münchens Theatergeschichte und z. B. der Wiens. Theoretische Kämpfe wie im nachbarlichen Österreich wurden hier nicht ausgefochten. Hier und da in den Wochenschriften wohl noch ein Seufzer, daß Hanswurst noch immer zäh ans Leben sich klammere, aber kein systematisches Bekämpfen mit Feder und Tinte. So nötig wie in Bernardons Vaterstadt mochte solch ein Kampf in München nicht sein; ein einziger mit sittlicher Energie und nimmermüdem Fleiß unternommener praktischer Vorstoß streckte den listigen Gegner bald zu Boden. Für die Zeitschriften, die erst am Ende der siebziger Jahre mit Westenrieders Auftreten eine gewichtige Stimme erhielten, blieb wenig mehr als einen vorläufigen Sieg festzustellen übrig. Seeau selbst rühmte schon 1775 in einem Bericht an den Kurfürsten, in dem er die Abschaffung aller extemporierenden Gesellschaften, d. h. Hanswursts, auf dem Lande forderte: „Das einige München läßt diesem Verderber der Sitten und Zerstörer des guten Geschmackes die so sehr verdiente Verachtung widerfahren." Aus praktischen Gründen ließ sich für das Land diese Forderung nicht durchsetzen. Immerhin hatte Seeau durch die ihm erteilte Vollmacht ein wirksames Mittel an der Hand. Ja, er ging sogar mit dem Plane um, eine eigene Gesellschaft auszurüsten und durch sie in den Landstädten lauter regelmäßige Stücke aufführen zu lassen.[1]) Aus dem Plan wurde offenbar nichts. Aber sollten alle diese Versuche Seeaus nur als gewinnsüchtige Spekulationen auszulegen sein? „Zur Ehre des Herrn Grafen von Seeau muß ich sagen," urteilte 1784 ein Anonymus, „daß er der Mann ist, unter dem Baiern den grünen Hut und das bunte Jäckchen vergeßen hat; er hat den Hanswurst abgestellt, und unter ihm hat man in München die erste regelmässige Bühne gesehen, durch ihn ist der beste Geschmack in Baiern eingeführt worden,

---

[1]) Zu der Gesellschaft sollten gehören: Peter Reichard mit Frau und zwei Kindern (aus Sachsen), Mme. Pauserin (aus Bayern), Heckel und Frau (aus Mähren), Deneffl (aus Innsbruck), Wallerschenk (aus Bayern), Hendel und Rechenmacher (auch beide aus Bayern). Der Gothaer Theaterkalender, 1776, S. 238, erwähnt: Reichard, aus Quedlinburg, geb. 1735, Mme. Reichard, geb. 1730 in Halle, Anna Reichard, geb. 1762, Friedrich Reichard, geb. 1763, beide in Mietau.

ihm, diesem würdigen Mann hat Baiern in diesem Stücke Verpflichtung, und wenn es das nicht erkennte, so wäre es undankbar." [1])

Seeaus Leitung der Truppe in den zwei Jahren 1776—1777 brachte zunächst den Vorteil, daß die Fühlung mit dem kurfürstlichen Hofe noch enger wurde. Das Opernhaus fand schließlich allein als Spiellokal Verwendung. Sodann erhielt Seeau die Erlaubnis, das kurfürstliche Balletpersonal auch für das Schauspiel verwenden zu dürfen. Damit bürgerte sich jene Gattung von getanzten Dramen und Geschichten auf der Münchener Bühne ein, die überall im Stile Noverres,[2]) freilich selten nur in der idealen Vollendung ihres Schöpfers, gepflegt wurden. Wir können mit unseren völlig veränderten Anschauungen über den ästhetischen Wert und den Zweck des Balletes umsoweniger jene heroischen Pantomimen beurteilen, als unser Ballet zu der langweiligsten, flachsten Zeitvergeudung gesunken ist. Damals kam Seeau mit dem Ballet dem Zeitgeschmack entgegen. Ballet ist Pose; unwahre Leidenschaften werden vorgetanzt, der Allegorie oder wenigstens sinnbildlicher Bedeutung ist ein freier Spielraum gegönnt, dazu äußere flitternde Pracht, Farben- und Formenreiz, ein Barockstil, wie er damals Verständnis fand. Keine einzige Stimme erhob sich öffentlich gegen diese Gattung theatralischer Kunst, vielmehr wurden Noverres „Lettres" sogar 1769 von Lessing und Bode übersetzt. Als dann Westenrieder auftrat, da standen oft in seinen Schriften recht seltsame Ansichten über den moralischen Wert und die erschütternde, natürliche Tragik des Balletes.

Das Repertoire zeigt unter Seeaus eigener Leitung keine Veränderung. Ein unverhältnismäßig breiter Spielraum ist dem Lustspiel gegenüber dem Trauerspiel eingeräumt, unter diesen aber findet sich die erste Aufführung des Hamlet.[3])

---

[1]) Unpartheyische Beurtheilung der Münchner Hof- und Nationalbühne.... [München], 1784, S. 5 f.

[2]) Jean George Noverre, 1727—1810, verschaffte dem Ballet dramatische Bedeutung, d. h. er forderte eine vorwärts schreitende Handlung mit Verwicklungen und Auflösungen. Er verwarf inhaltslose Kunststückchen und stereotype Tanzformen, vereinte in den Anforderungen an den Balletmeister die des Dichters und Malers. Sein Hauptwerk „Lettres sur la danse et sur les ballets" (1760) enthält den Kern seiner Theorie. Er wirkte in Europa an den ersten Höfen persönlich, so in Berlin, Wien, Neapel, Turin, Lissabon, Mailand, Paris, Stuttgart u. s. w., starb zu St. Germain en Laye.

[3]) Zufällig fand ich in dem handschriftlichen Tagebuch eines Augsburger Kaufmanns Johann Georg Holeisen den Zettel der ersten Hamletauf-

C. Nationalschaubühne. Regelung der Theaterverhältnisse unter Karl Theodor. Seeans Entreprise.

Eine tiefgreifende Veränderung im Bühnenwesen, eine neue Organisation des Schauspiels, der Oper und Kapelle brachte der Regierungsantritt Karl Theodors. Zunächst mochte der Tod Max Josephs (30. September 1777) keinen schmerzlichen Verlust für die Kunst bedeuten. Wenn dieser Fürst auch zum ersten Male den Kampf um geistige Güter an die Stelle blutigen Ringens um Land und Krone gesetzt hatte, wenn er dem Volke diente, indem er es liebte, wenn er

---

führung. Sie fand laut handschriftl. Zusatz am 19. Dezember 1777 statt. Der Zettel lautet:

Mit gnädigster Bewilligung
Wird in dem Kurfürstl. alten Opernhause auf der hiesigen Nationalschaubühne
Zum Erstenmale
vorgestellet werden
Das nach dem Schakespear von Herrn Heufeld bearbeitete
Trauer=Spiel
in ungebundener Rede, und fünf Aufzügen,
Betitelt:
Hamlet, Prinz von Dännemark.

Personen:

König von Dännemark	=	Hr. Nießer	Geist von Hamlets Vater	=	Hr. Appelt
Hamlet, Prinz von Dännemark	=	Hr. Schikaneder	Königinn, Hamlets Mutter	=	Mad. Reiner
Oldenholm, Vertrauter des Königs	=	Hr. Klt. Huber	Ophelia, Oldenholms Tochter	=	Msll. Koberwein
Gustav, Hamlets Freund	=	Hr. Müller	Ein Schauspieler nebst andern Schauspielern vorstellend den Herzog	=	Hr. Kolerus
Guldenstern, ein Höfling	=	Hr. Reiner	Die Herzoginn	=	Msll. Ferstlinn
Bernfild } von der Leib=Wache	=	Hr. Mezer	Den Lucian	=	Hr. Xav. Huber
Ellrich } von der Leib=Wache	=	Hr. Schuler	Personen in der Pantomime		
Frenzon } von der Leib=Wache	=	Hr. Baumgarten			

Herr Schikaneder ein hier angekommener Schauspieler wird in der oben angezeigten Rolle auftretten.

Den Beschluß macht
von Herrn Constans verfertigter
Ballet
Betitelt:
Das steinerne Gastmahl

Der Anfang ist um 6 Uhr.

In den Logen ersten und anderen Rangs zahlt die Person	48 Kr.
In dem ersten Parterre	24 Kr.
In dem zweyten Parterre	15 Kr.
Auf dem letzten Platz	6 Kr.

Die Logen können in dem Windenmacher Gäßchen im 2ten Stock in dem Hofkaminfegernhaus Nr. 91 bestellt werden.

auf dem Gebiete der Kunst so starkes nationales Empfinden besaß, daß er dem deutschen Schauspiel hilfreich beistand, so lehrte ein flüchtiger Blick auf Mannheim, daß Kunst und Wissenschaft den neuen Herrscher nur freudig begrüßen konnten.[1]) Schwetzingen, das Pfälzer Versailles, hatte Karl Theodor im Verkehr mit Voltaire gesehen,[2]) dort waren kühn-freigeistige Ideen zwischen beiden ausgetauscht; in Mannheim hatte französische Schauspielkunst und Musik, dann aber im Vordergrund stehend deutsches Schauspiel an Karl Theodor einen verständnisvollen Förderer und Schutzherrn gefunden. Jedem edleren Genusse war am Fürstenhofe der sonnigen Pfalz neben freudig-sinnlicher Lebensführung Thür und Thor geöffnet. Daß freilich nur diese in der neuen Residenz ausarten sollte, während die Pflege der Kunst mehr und mehr in Vergessenheit geriet, konnte kaum jemand vermuten. Die Mischung des dicken bayerischen Blutes mit dem leichteren pfälzer ergab nichts Erfreuliches. Karl Theodor blieb nicht einheitlich, nicht ehrlich. Sich selbst ergab er einem tollen Leben, das in einer ökonomisch wie moralisch gefährlichen Mätressenwirtschaft zum Ausdruck kam, sonst aber erstickte er jede freie Regung auf künstlerischem Gebiete oder ließ wenigstens willig zu, daß die Zensur immer engere Fesseln der frei nach Entwicklung strebenden Bühne anlegte, daß selbst der wertvollste Ansatz, die vaterländische Dramatik, erstickt wurde. Wie sorgte derselbe Fürst für das Mannheimer Theater, das er reich dotierte! Dem er eine gesunde Organisation gab! Münchens Intendant wurde förmlich zur Willkürherrschaft herausgefordert.

Wie alles geistige Vorwärtsstreben unter Karl Theodor schließlich stehen blieb, dann langsam und sicher den Krebsgang antrat, so war es mit dem Theater. Noch etwa vier Jahre ist eine Entwicklung zu spüren, dann verfällt die ihres stolzen Namens unwürdige Nationalschaubühne in Lethargie. Es wird — ein Volksausdruck enthält die einzig richtige Bezeichnung — weiter fortgewurstelt! Wie die Kritik und die dramatische Dichtung, aus deren Anfängen Schubart Großes

[1]) Desiderius Schneid, Patriotische Bemerkungen über den literarischen Zustand Baierns .., München 1778 [ohne Seitenzahlen], rief aus: „Was haben wir uns nicht von diesem Vater [Karl Theodor] zu versprechen, den die pfälzischen Musen nicht genug preisen können? Von dessen philosophischer Regierung, in der wir die glückliche Pfalz anstaunen, der ruhmtönende Ruf laut bereits bis an unsere Ufer erscholl?“ ...

[2]) Vgl. Karl Theodor Heigel, Karl Theodor von Pfalz-Bayern und Voltaire, Westermanns Monatshefte, 67. Bd. (1890), S. 40 ff.

und Rühmliches für Bayern prophezeit hatte,[1]) darunter litten, wird noch des Näheren zu untersuchen sein.

Hier handelt es sich um die äußere Entwicklung.

Mit dem Tode Max Josephs waren bis auf weiteres die kurfürstlichen Dekrete für die Hofmusik (Vokal- und Instrumental-), desgleichen für die Tänzer und Tänzerinnen erloschen. Auch Graf Seeau war bis auf eine neue Ernennung seines Intendantenpostens enthoben. Für die Schauspieler brach eine schwere Zeit an. Von Seeau hatten sie Kontrakte erhalten, nun aber war Seeau selbst entlassen. Während die kurfürstlich dekretierten Personen auf eine Bestätigung ihres Dekretes rechnen konnten, waren die Schauspieler einem ungewissen Lose überliefert. Seeau riet ihnen, sich nach andern Engagements umzusehen, die Kontrakte jedoch nicht früher abzuschließen, als bis eine Regelung der Bühnenverhältnisse erfolgt sei. Fürs erste blieben sämtliche Künstler der kleinen wackeren Schar beisammen. Nach Ablauf der Landestrauer reichte Graf Seeau ein Gesuch ein, „in dem alten Opernhaus geistliche aus der Biblischen Geschichte entnommene Singspiele“ aufzuführen.[2]) Seiner Bitte wurde willfahrt; im Lauf des Sommers setzte dann die Truppe ihre Vorstellungen auf eigenen Wunsch fort. Seeau führte die Direktion, Nießer war auf aller Bitten in dieser kritischen Zeit „Mitentrepreneur“ geworden. Mit Weißes Romeo und Julie verabschiedete sich die kleine Schar. Es war am 15. September 1778. Die Lieblingsschauspielerin des Publikums, Mme. Heigel, die nicht nur mit den übrigen zum letzten Male als Mitglied der Nießerschen Truppe spielte, sondern München verließ, hielt nach dem dritten Akte eine Abschiedsrede[3]) an

[1]) „Und doch prophezei' ich aus diesem edlen Geiste der Nacheiferung den Baiern bald sehr herrliche Folgen. Es wird aus ihrer Mitte ein Genie aufsteigen, das dem Nationalgeschmacke der Baiern Richtung und Festigkeit giebt.“ Dtsche. Chronik, 1775, 34. Stück vom 27. April.

[2]) Kgl. Kreisarchiv München, Akt: Das geistliche Schauspiel in genere, H. R. fasc. 461 Nr. 33.

[3]) Lipowsky, a. a. O., 1815, S. 61 (zuerst hat sie Westenrieder in seinen Bayr. Beytr. mitgeteilt): „Am Ende des dritten Aktes, nachdem sie den Schlaftrunk zu sich genommen, stand sie von ihrem Sopha auf, trat hervor und nahm mit folgenden Worten Abschied:

„Julie! Das soll ein langer, langer Schlaf werden! Wie, wenn du nimmermehr erwachtest? Auf alle Fälle nimm du immerhin Abschied von denen, die dir lieb sind! — Ihr hohen Gönner, Gönnerinnen, Freunde, Liebhaber deutscher Kunst! Julie dankt Ihnen mit warmem, gefühlvollem

das Publikum, die mit ihrer Innerlichkeit das schönste Zeugnis ist, wie eng das Verhältnis zwischen Künstlern und Zuschauern im Lauf der Jahre geworden war.

Außer Mme. Heigel und ihrem Manne, die ein Engagement am Salzburger Theater angenommen hatten, blieben alle Künstler in München.

Die neuen Theaterverhältnisse waren durch Dekrete vom 24. August von Mannheim aus geregelt.[1]) Graf Seeau, schon im Sommer als Intendant bestätigt und am 6. Juli dem Kurfürsten durch den Obristkämmerer Frhrn. v. Zettwitz vorgestellt, hatte an den Verhandlungen teilgenommen. Danach sollte die Zeit vom 1. Oktober 1778 bis zum letzten März 1779 dazu verwandt werden, um die aus der Übersiedelung der Marchandschen Truppe nach München entstehenden finanziellen Schwierigkeiten zu überwinden, vor allem aber, um aus den beiden den Winter über zusammen spielenden Truppen die tüchtigsten Mitglieder auszulesen. Hier lag schon eine unlogische und ungerechte

Herzen für den Beifall, den Sie ihr so huldvoll geschenkt haben. Es ist Entzücken für den Künstler in dem Gedanken, dem Kenner nicht gleichgültig gewesen zu seyn, und es ist grenzenlose Wonne für mich, in Ihren Blicken zu lesen, daß ich's Ihnen nicht war: wenigst war volles Bestreben in mir, Ihnen Walltrons leidende Gattin, Tellheims liebende Minna, Humbrechts unglückliche Tochter, Ferdinandos glühende Stella nahe ans Herz zu legen. Und riß mich nicht Blut und Pflicht, und Redlichkeit von hier, ich würde rastlos daran arbeiten, mich Ihres Beifalls ganz zu versichern. Vielleicht, daß mein Platz, vielleicht, daß ich — — doch, Julie, was willst du? Die Vielleicht, die du sagen wolltest, sind zu schmeichelhaft für dich, daß du darauf stolz werden könntest, und ich möchte nicht gerne, Julie, daß du mit einer Sünde zu Bette giengest: aber sollte das eigensinnige Schicksal mich nie wieder hierher führen, o! dann vergessen Sie wenigstens nicht, daß Sie eine Schauspielerin sahen, die den Beifall der Kenner, und das Vergnügen des Publikums zum Endzweck ihrer Kunst machte. Julie wird sich Ihrer oft, und mit Sehnsucht, erinnern; eine so gute Nation, die Karl Theodor, der Schützer der Künste, beherrscht, verläßt der scheidende Künstler mit zurückgewandten Augen und wünschendem Herzen. — Nun magst du schlafen, Julie! Gute Nacht!"

Das Publikum ward gerührt durch diese Rede, und schied mit Thränen im Auge von der Gesellschaft."

[1]) Kgl. bayer. Reichsarchiv, Dekretensammlung, Carl Theodor, Jan. bis Oktob. 1778. — Kgl. Kreisarchiv München, Hofzahlamtsrechnungen, Band 190, 200, 210, 211 u. s. w. für die meisten der in diesem Abschnitt vorkommenden finanziellen Fragen.

Forderung. Von den Mitgliedern der Mannheimer Truppe war jedem, der freiwillig nach München folgte, das Engagement garantiert, es konnte also eine Auswahl keinen von ihnen mehr ausschließen, und es geschah auch nicht. Von der Nießerschen Truppe dagegen gingen nur ein paar Schauspieler (Nießer, Appelt, Klement Huber) und zwei untergeordnete Schauspielerinnen in die neue Truppe über.

Vom 1. April 1779 ab wurde nun die deutsche Schaubühne dem Grafen Seeau „als Entreprise", zunächst auf drei Jahre, übertragen. Die Oper dagegen und das Ballet wurden ihm als Intendanten der Musik unterstellt. Für das Ballet zahlte der Hof jährlich 15 000 fl., für die Oper, d. h. die Kapelle nicht mit gerechnet, jährlich 24 000 fl., für die deutsche Schaubühne jährlich 9000 fl.

Es ist nötig, von vornherein auf die unverständige Vermengung der einzelnen Ressorts hinzuweisen und darauf hinzudeuten; wie aus dieser Organisation völlige Verwilderung hervorgehen konnte oder — gar mußte?!

In den offiziellen Hofkalendern wurden die Hofmusiker, die Sänger und Sängerinnen der italienischen Oper und alle zum Tanzpersonal gehörenden Personen jährlich aufgeführt; d. h. sie alle waren im unmittelbaren Solde des Hofes stehende, kurfürstlich dekretierte Personen. Auch Graf Seeau ward jährlich als Intendant genannt. Nun hatte aber derselbe Intendant, der für Oper, Kapelle und Ballet nur allerhöchsten Wünschen und Befehlen folgen mußte, ein eigenes Machtbereich auf dem Gebiete des deutschen Schauspiels. Das deutsche Schauspiel war durchaus nicht in dieser Hinsicht ein „Hoftheater", wie z. B. Grandaur angiebt. Es war seiner Organisation nach ein seltsames Zwitterding. Am ehesten läßt es sich eine Theaterpacht nennen, wobei freilich die Leistung des Pächters nicht in einer dem Hof zu zahlenden Pachtsumme bestand. Seeau hatte mit seiner Truppe zu spielen, wenn der Hof bei Anwesenheit fremder Gäste mit einem „Hoftheater" aufzuwarten gedachte. Er hatte als Entgelt manchen kurfürstlichen Wunsch zu erfüllen. Daß er vom Hofe 9000 fl. jährlich Zuschuß erhielt, machte seine Entreprise durchaus nicht zum Hoftheater in unserem Sinne. Mit dieser gegebenen Summe hatte er jährlich auszukommen und darauf Bedacht zu nehmen, nun selbst eigenen Gewinn daraus zu ziehen. Hierin war er Pächter. In Mannheim erhielt Dalberg als Intendant ein Gehalt, auf das er freilich aus idealen, das Kunstinstitut fördernden Gründen verzichtete.

Der Graf Seeau, der die deutsche Schaubühne als Entreprise erhielt, genoß kein fürstliches Gehalt. Seine Schauspieler hatten an sich kein Recht auf Pension. Sie waren von Seeau, nicht vom Intendanten, vom Hofe engagiert.

Auf zwei Gebieten zeigten sich im Laufe der Jahre die heillosen Folgen dieser Doppelstellung Seeaus. Zunächst trachtete der Graf Seeau, dem das deutsche Schauspiel am Herzen lag, dieses auf möglichste Höhe zu bringen. Der ihm ausgesetzte Hofzuschuß und die aus den Abonnements- und Eintrittsgeldern fließenden Einnahmen deckten die Ausgaben nicht. Zwei Auswege gab es, die Seeau beide nacheinander beschritt. Er that alle ihm zur Verfügung gestellten Summen für Oper, Ballet, Schauspiel in eine Kasse und bestritt alles Erforderliche daraus. Daneben verlangte er für die deutsche Schaubühne zu den verschiedensten Malen Zuschüsse. Von kleineren „zu sicherem Behufe" ausgeworfenen Summen hier abgesehen, wurden die 9000 fl. im Jahre 1784 durch ein Dekret vom 14. September auf 9500 fl. und — als die italienische Oper einging — durch Hofkammer-Ordonnanz vom 11. Juli 1789 das jährliche Fixum für die deutsche Schaubühne auf 12000 fl. erhöht! Lag nicht in diesen Erhöhungen, die noch dazu nach dem Eingehen der italienischen Oper um 2500 fl. gleich stiegen, die stillschweigende Zusicherung, daß die Beiträge für die deutsche Bühne sehr gering waren und Seeau aus dem Opernfundus Geld verwenden mußte? Gegenüber Dalberg äußerte sich Seeau einmal selbst, daß das deutsche Theater nur auf seine Rechnung komme, weil es keine eigene Musik zu halten brauche, sondern die Verfügung über das Hoforchester ihm freistehe. Seeaus Pacht mochte darum dem Kurfürsten so willkommen sein, weil er beim Regierungsantritt ein ängstliches Sparsystem auf Gebieten einführen wollte, wo Sparen schädlich war, und für das finanzielle Risiko einer so großen Anstalt mit nicht mehr als der zugesicherten Subvention aufzukommen brauchte.

Das andere Gebiet, auf dem sich die Folgen des Durcheinanders zeigten, war das der Garderobe und Dekorationen. Seeau hatte über nicht weniger als vier aus verschiedenem Besitz stammende Garderobevorräte zu verfügen. Laut den im Kreisarchiv aufbewahrten Garderobebüchern[1]) setzte sich der Bestand zusammen aus

1. der ursprünglich Marchandschen Garderobe,

[1]) Kgl. Kreisarchiv München, Akt: Garderobe-Wesen, 1761—1803, u. s. w.

2. der Mannheimer Garderobe, von Marchand angekauft,[1])
3. der ursprünglich Seeauischen Garderobe (Nießers Truppe),
4. der unter Max Joseph und Karl Theodor in München angeschafften Garderobe.

Die Verwirrung, die daraus entstand und deren einzelne Phasen hier belanglos sind, wurde dadurch vergrößert, daß Karl Theodor dem Grafen Seeau die vom Hofe angeschaffte Garderobe 1796 schenkte mit dem Auftrag, nun eine Erneuerung auf allen Gebieten selbst zu besorgen. Daß Seeau, damals ein Greis in den achtziger Jahren, wenig Neigung dazu verspürte, wird man leicht begreiflich finden. Jedenfalls war die Unordnung so fürchterlich, daß sich bei der Regelung von Seeaus Testament ein langer Streit zwischen den Erben und dem Hofe entspann, und daß selbst Lipowsky, der in diesem Erbschaftsstreit ein rechtliches Gutachten für den Kurfürsten aufzusetzen hatte,[2]) zu Seeaus Entschuldigung anführt: „allein, wenn dieses (die Aufbesserung der Garderobe) nicht geschehen, wer hätte ihn hierzu anhalten, wer die Unzufriedenheit hierüber äußern sollen? Der höchstseelige Churfürst und die Hofkammer, allein beide schwiegen, und so entstehet die Vermuthung, daß er den höchsten Auftrag befolgt hat!"

Lipowsky verhehlt ferner nicht, daß Karl Theodor unzuläßig handelte, indem er einem Privatmanne Sachen schenkte, die nicht allein aus der Privatschatulle des Kurfürsten bezahlt waren. Wie richtig ist ferner seine Bemerkung, daß mit der Pacht eines Theaters der Kunst nicht gedient sei! „Ein Pächter drückt immer, denn er will

[1]) Inventarium Sämtlicher aus der Mannheimer Garderobe nach München gebrachter und in Mannheim zurückgebliebener [!] wie auch jener Kleidungen, welche von Herrn Marchand käuflich übernommen worden sind. [Für 5000 fl.] München, den 1. Mai 1779, Spengel.

[2]) Vortrag über die Theater Garde des Robes (dd. 27. Okt. 1801), Kgl. Kreisarchiv, Geh.-Raths Akta, fasc. 236 Nr. 179. Auf Lipowskys Vorschlag hin erließ Max Joseph IV. ein Reskript (dd. 9. Nov. 1804), das die wechselseitigen Ansprüche auf die Theatergarderobe durch einen Vergleich befriedigen wollte, indem der Seeauischen Testaments-Exekution (Graf Clemens Törring, v. Schneid) und den Seeauischen Fideikommißerben (Oberleutnant Graf Ernst v. Seeau als Vertreter) ein Anerbieten von 4000 fl. mit Verzicht auf alle weiteren Forderungen und Gegenforderungen gemacht wurde. Die Testaments-Exekution und Ernst Graf Seeau willigten ein, und so wurde unterm 8. Febr. 1805 die Allodialkasse „Unsers Höchstseligen Regierungs-Vorfahrers, welcher zur Schänkung der aus Staatsmitteln angeschafften Garderobe an einen Privaten nicht befugt war" angewiesen, die Summe von 4000 fl. auszuzahlen.

Nutzen ziehen, ganz anders verhält es sich mit einer Churfürstl. Regie. Ein Hof kann Aufwand machen, kann Pracht zeigen, so was zieht des Pächters Verderben nach sich, und des Lobes wegen warnet keiner. Ein Pächter in Kunstsachen handelt mit den Musen, wie ein Pächter einer Zuckerplantage mit Sklaven."

Auf dem Gebiete des Dekorationswesens kamen ähnliche unglaubliche Sachen vor. Kulissen, die für das große Haus angeschafft waren und nun im kleinen gebraucht werden sollten, wurden einfach abgeschnitten u. s. w. Näher auf alle diese großen und kleinen Verwirrungen hier einzugehen, scheint mir unnötig. Es bedurfte nur darum des Hinweises darauf, weil mit der immer stärker zunehmenden Vernachlässigung im geschäftlichen Betriebe notwendigerweise auch die künstlerischen Leistungen der Bühne stets unbedeutender wurden. Wie weit Seeau selbst für diese offenbaren Mißstände verantwortlich zu machen ist, wird sich heute nicht mehr entscheiden lassen. War es schon ein Grundfehler, solche Organisation zu treffen, so war es noch unverzeihlicher, dem Intendanten, als er bereits 71 Jahre alt war, die deutsche Schaubühne auf Lebenszeit zu übertragen. Je älter Seeau wurde, desto weniger kümmerte er sich persönlich darum.

Eine Frage interessiert hier noch, die Frage nämlich, ob Seeau nun dank dieser ihm scheinbar so günstigen Theaterpacht reichen Gewinn einheimste. Einnahme- und Ausgabe-Bücher sind mit allen Theaterpapieren, die ja Seeaus Privateigentum waren, verloren gegangen. Aber es ist ein Urteil Babos erhalten, der sich dahin aussprach, daß Seeau dabei hätte reich werden können und doch als armer Teufel starb! Wie versöhnlich wirkt dieser Schluß! —

Dieser vorangehenden allgemeinen Skizzierung von Seeaus Stellung bedurfte es, um die rechte Grundlage zu gewinnen, von der aus die Betrachtung des trotz aller Unterdrückung der Obrigkeit sich reich entfaltenden theatralischen Lebens in den letzten zwei Jahrzehnten allein möglich ist. Es ist ein unaufhörlicher Kampf um die Gunst des Publikums. Lorenzoni lockt mit Hanswurstiaden auf dem Anger, Wandertruppen beim Faberbräu vermengen bürgerliche Rührstücke, Singspiele, Tragödien, lassen aber auch den Späßen des alten Unermüdlichen oft freiesten Spielraum — und ihnen gegenüber Seeau! Das Publikum hängt an allem. Gelehrte und Ungelehrte sitzen im Opernhaus, Gelehrte und Ungelehrte beim Faberbräu; ja draußen auf dem Anger, wo sich mittlerweile ein eigenes Theaterchen erhoben hat, lacht der Kurfürst

mit seinen Kavalieren von einer eigenen Loge aus dem volkstümlichen Unsinn zu. Über Theatermüdigkeit ließ sich im Münchener Volke nie klagen. Die ersten Jahre der neuen Entreprise gingen verheißungsvoll für Seeau, für das Theater an. Er selbst ritt auf seinem Steckenpferde und brachte das Ballet mehr zur Geltung. Der Balletmeister Peter Legrand, der von Mannheim übergesiedelt war, gründete mit seiner Zustimmung eine Tanzschule. Eine „neue Art von Spectacle, bestehend in Operetten, Cantaten, in seriosen und komischen Pantomimen,“ sollte gepflegt werden. Junge Kräfte wurden, im ganzen 34 beiderlei Geschlechts, verpflichtet. Legrand, die Seele dieses Unternehmens, leitete den Unterricht in „serieusen“ Rollen, Le Fèvre, der französische Komödiant, Tänzer in churfürstlichem Dienste, lehrte Harlekins zierliche Sprünge, und andere halfen im kleinen nach. Zum „compositeur und machiniste“ wurde Pierre Constant bestimmt, die Kompositionen der Operetten und Ballets übernahmen Joseph Michl und Peter Winter. Auf alle mögliche Weise suchte Seeau seine Tanzschüler anzuspornen. „Wochentlich 3 mal wurden sie nebst den Lehrmeistern ausgespeiset.“ Häufig wurden in den nächsten Jahren besondere Summen für das Ballet vom Kurfürsten erwirkt, von 15000 fl. stieg der Beitrag auf 18000 fl., daneben liefen kleinere Beiträge, ergaben sich Neuregelungen der Tanzschule u. s. w. Der Erfolg blieb nicht aus. Eine erstaunliche Anzahl von Balletten wurden komponiert. Winter, Crux, Legrand, Lauchery, Constant wirkten besonders für die Erfindung und Komposition neuer Pantomimen.

Das Schauspiel nahm in den ersten vier Jahren den gleichen verheißungsvollen Aufschwung. Die dramatische Dichtung gipfelte für München in Babos Otto von Wittelsbach, Törrings Agnes Bernauerin. Da traf das Verbot der vaterländischen Stücke ein (November 1781), da reihte sich ein engherziges, nicht mehr schulmeisterliches, sondern prüdes, saftloses Verbot an das andere. Wie innig das Publikum an der Schaubühne hing, wie hoch sein Geschmack bereits erhoben war, das zeigten jene Abende im Mai und Juni 1781, als Friedrich Ludwig Schröder im alten Opernhaus bei St. Salvator gastierte und von allen Kreisen mit Jubel begrüßt, mit Beifall überschüttet wurde. Ja, es wurden mit ihm Verhandlungen eingeleitet, die ihn als Direktor dauernd an die Münchener Bühne fesseln sollten. Gute Götter hielten indessen dieses Los ihrem Liebling fern. Den Vorstellungen einen einheitlichen Charakter verleihen, die Künstler bilden, das Publikum mehr und

mehr erziehen, das hätte er freilich erreichen können, aber ein Repertoire zu schaffen allein nach freier künstlerischer Wahl, ohne auf die Zensur zu achten, wäre auch ihm nicht möglich gewesen. Je stärker er mit der Einsicht und dem Verlangen, für die Kunst völlige Freiheit zu haben, vorgedrungen wäre, desto lebhafterem Widerspruch wäre er begegnet. Selbst von Karl Theodor, dem Schützer der Mannheimer Künste, hätte er sich keine Hilfe versprechen können. Das Münchener Repertoire wurde nicht durch Seeaus oder seines Direktors Marchand Schuld zur gemeinen Durchschnittsware gestempelt! Solche kühnen, fortreißenden und befreienden Offenbarungen wie Schillers Kabale und Liebe, Goethes Götz konnten die Münchener nie im Theater verspüren.

Seeau hatte hier etwas vor Schröder voraus, das allerdings nicht zu Ungunsten Schröders ausfällt. Mit aller erdenklichen Beharrlichkeit und List suchte Seeau die Zensurverordnungen zu umgehen,[1]) suchte sie durch unaufhörliche Beschwerden zu mildern. Eine leidenschaftliche Künstlernatur hätte hier längst der Stadt den Rücken gekehrt, hätte anderswo Freiheit gesucht. Es liegt ein rührender Zug in dem Wesen des alten Seeau, daß er gegen den einen gemeinsamen Feind, die Zensur, seine Konkurrenten verteidigte. Wir werden im Folgenden ein bezeichnendes Beispiel dafür erhalten.

[1]) Das lächerlichste, nur eine geistlos-schematische Zensurthätigkeit herausfordernde Verbot war sicherlich das 1791 erfolgte, das die Aufführung, den Druck und Verkauf aller Kotzebueschen Stücke — auch der noch ungeschriebenen! — untersagte. Seeau hatte darunter schwer zu leiden. Kotzebue war für die Kasse der Theater in anderen Städten eine Goldgrube. Auch Seeau suchte sie sich zu eröffnen und reichte beharrlich nach einander dasselbe Kotzebuesche Stück unter drei verschiedenen Titeln: „Der Bruderzwist", „Die ungleichen Brüder" und „Die Versöhnung oder der Arzt" ein. Jedesmal wurde indessen unglücklicherweise von demselben Zensor das Stück gelesen und Kotzebue gewittert. Übrigens suchte schon 1792 das Zensurkollegium vom Kurfürsten eine Milderung des alle Stücke Kotzebues betreffenden Verbotes zu erwirken. Es bat in einem langen [von K. Th. v. Heigel in Reinhardstöttners Forschungen, III, 179 ff. zum Teil wiedergegebenen] Schreiben, die umgearbeiteten in politischer und moralischer Hinsicht unanstößigen, auf der Bühne wirkungsvollen Dramen Kotzebues zu gestatten. Ein neues Verbot war die Antwort. In das Zensurkollegium zog dann immer mehr der Geist derer, die das Verbot erwirkt hatten. Zwar gaben Westenrieder und Babo im Oktober 1795 „Armuth und Edelsinn" frei und Babo bemerkte dabei, daß er nicht einsehe, ob und inwiefern der Name Kotzebue ein gutes Drama verbanne, und er habe das Verbot aller zukünftigen Kotzebueschen Stücke nicht gelesen. Jedoch stand dieses deutlich hinter den Zeilen des ersten Erlasses und wurde so in der folgenden Zeit auch verstanden. Als

Von einer zusammenhängenden aktenmäßigen Wiedergabe der Zensur-Entwicklung glaube ich hier aus verschiedenen Gründen absehen zu dürfen. Zunächst ist fast das ganze wichtige Material, das hierüber das Kreisarchiv birgt, bereits in zwei Aufsätzen Karl Theodor v. Heigels verwertet,[1]) sodann wird mancher in seinen Folgen wichtige Erlaß noch bei der Dramatik heranzuziehen sein.

D. Konkurrenz der Nationalschaubühne.

1. Lipperltheater, Hütten- und Marionettenspieler.

Es liegt nahe, die Frage aufzuwerfen, ob Seeau wirklich die Konkurrenz der Dultspieler zu fürchten hatte. Wir erinnern uns, daß Wallerotti, der Wanderprinzipal, halb verächtlich und halb mitleidig Hütten- und Marionettenspieler neben sich duldete. Hatte der Intendant der Hofoper, der dem Schauspielentrepreneur immerhin Glanz und Ansehen verlieh, nicht ebenso zu denken? Waren jene armen Gesellen wirklich konkurrenzfähig geworden? Die folgende Betrachtung wird darauf Antwort geben.

Durch Verbote war dem Volksschauspiel jede Existenz genommen. Stadtmusikanten führten in diesen Jahren die letzten geistlichen Spiele auf, von Weihnachtskomödien und öffentlichen Fastnachtsspielen einzelner Handwerker verlautete nichts mehr. Damit ließ sich aber die Sehnsucht des Volkes nach theatralischen Genüssen nicht ertöten. Mit dem Ein-

---

Seeau nun anonyme Stücke einreichte, wurden diese, waren sie unanstößig, erlaubt, jedoch zuvor der Name des Verfassers erfragt. War es Kotzebue, so genügte das zum Verbot des Stückes, mochte es auch noch so vorzüglich sein. Ja, als A. F. v. Guttenberg 1798 sein Schauspiel „Die Versöhnung" einreichte, erhielt er vom Zensurkollegium (Zensor war Westenrieder!!) die Drucklizenz mit der Anweisung „die beigefügte Dedikation an den Aug. v. Kozebue fortzulassen", eine ähnliche Verfügung wie die bei der Freigabe von „Armuth und Edelsinn", die Seeau unter der Bedingung gewährt war, daß er „auf dem Ankündigungszettel den Verfasser nicht beisetze". (Kgl. Kreisarchiv, Zensurakten.)

[1]) Censurwesen in Altbayern, Neue histor. Vorträge und Aufsätze, München, 1883, S. 231—258. — Die Theaterzensur unter Kurfürst Karl Theodor, Forschgn. z. Kultur- u. Literaturgesch. Bayerns, hrsg. v. Reinhardstöttner, III (1895), S. 172—185.

dringen geistiger Kraft in das mittlere Bürgertum hatte auch der kleine Mann etwas empfangen. Spurlos waren die letzten Jahre, das letzte Jahrzehnt an keinem Stande vorübergegangen. So oft ein Ast des kräftig ausquellenden Volksstammes abgeschnitten wurde, stets strebten neue Zweige, neue Blätter hervor. War dem Volke sein eigenes Schauspiel genommen, so suchten nun Hütten- und Marionettenspieler mit der Aufnahme geistlicher Dramen in ihr Repertoire das Alte zu ersetzen. Mitten unter den Kämpfen, die in den siebziger Jahren gegen alles unregelmäßige Spiel, vom geistlichen Rat gegen Passionsspiele, gegen religiöse Dramen geführt wurden, wuchs einer heran, der für ein ganzes Menschenalter dem volkstümlichen Verlangen nach dramatischer Kost Genüge schaffte, der die Keime zu dem Münchener Vorstadttheater legte, wie es im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts typisch war. Es ist Lorenz Lorenzoni.

Er hatte, das haben wir bereits gesehen, selbst zum Faberbräu den Weg gefunden. Er hatte mitten in den Bestrebungen einer künstlerisch-nationalen Reform gestanden. Aber er war in diesem Feuer nicht geläutert, ihn zog es wieder hinaus in seine Bretterbude auf dem Anger; manches mit Seeaus Eintreten für eine gereinigte Schaubühne erfolgte Verbot hatte ihn zu vernichten gedroht. Stets entkam er der äußersten Gefahr. Da rührte sich 1783 der Geist der griesgrämigen Herren wieder. Am 12. Februar erfolgte der Erlaß, alle in Bräuhäusern oder im Lechel von Handwerkern u. dergl. aufgeführten Spiele zu untersagen,[1]) 1784 folgte am 26. Februar eine Verschärfung dieses Ediktes, einen Monat später traf die Stadtmusikanten das bekannte Verbot. Es war eine allem volkstümlichen Spiel anscheinend sehr gefährliche Zeit. Da mochte es dem schlauen Fuchs Lorenz Lorenzoni rätlich erscheinen, die Bretterbude auf dem Anger zu verlassen und um Aufführungslizenz auf der Faberbräubühne nachzusuchen. Gereinigte Schauspiele wurden ihm gestattet.[2]) Was aber lieferte er? Lipperl und Hanswurst, Crispin und Bernardon tollten in den Stücken umher, präsentierten sich als nach der Mode curieuser Offizier, verstellter Jude u. s. w. Aber zum Ersatze gab es Heiligen-Stoffe, schlichte Frömmigkeit rhetorisch ausposaunend, gab es Volksstücke wie Genoveva. So kam er dem Volke und der Geistlichkeit mit einem in seiner Ab-

---

[1]) Stadtarchiv München, Ratsprotokolle, desgl. die folgenden Daten.

[2]) Stadtarchiv München, Ratsprotokoll, 1784, II.

wechslung schlau erdachten Repertoire entgegen. Mochte diese an den Wiener Stücken Hafners, an den aus dem Italienischen stammenden Possen Anstoß finden, so beruhigte sie einigermaßen das Spiel von der heiligen Nothburga,[1]) ihrem geduldvollen und geistreichen Leben, ihrem glorreichen Tod. Es war eine „auferbäuliche mit schönsten Lehrsätzen versehene Aktion". Und gar bei dem Drama vom heiligen Benno, dem bayerischen Stadt- und Landpatron! Da wurde „der Leichnam des heiligen Benno unter einer prächtigen Auszierung und Beleuchtung gezeiget, wobey Baierland, die katholische Kirche, die Andacht und Treue dem großen Landespatron in gebundener Rede verehren und mit Chorus schließen"! Wie deutlich lebte hier das Jesuitendrama fort,[2]) das auch im heiligen Johannes von Nepomuk dieselbe Schlußwendung zeigt, wie deutlich andrerseits war hier ein Ersatz für das kaum vor Jahresfrist verbotene geistliche Spiel der Musikerzunft gegeben!

Nach dieser Spielzeit, die vom 5. Dezember 1784 bis 16. März 1785 währte, fand sich Lorenzoni nie wieder beim Faberbräu ein. Er gab seine Spiele fortan nur in dem Brettertempel am Anger. Dort kaufte er sich auch an. Mit seiner Frau Theresia, geb. Pfeifer, der

---

[1]) Der Stoff war in Oberbayern und Tirol häufig in geistlichen Dramen verwertet, z. B.: Veste Burg in der Noth oder die Heilige Jungfrau Nothburga . . . In einem geistlichen Schau-Spihl musikalisch von einer ehrsamen Nachtbarschafft zu Ambrass vorgestellt den 15. 16. 20. 23. 24. 26. 29. u. 30. Juny im Jahre 1748 . . . Innsbrugg gedruckt bey Mich. Anton Wagner.

[2]) Die Jesuiten hatten den Benno-Stoff schon früh bearbeitet, z. B. argumentum oder Inhalt der Comedi von S. Benno Zehenden Bischoff der Kirchen zu Meissen in Sachsenlandt, Welches heiliger Leib jetzundt allhie in Vnser lieben Frawen Haupt-Kirchen herrlich auffbehalten. Angestellt von dem Gymnasio Societatis Jesu zu München, Anno MDXCIIX. (1598.) 4°. (Kgl. Hof- u. Staatsbibl. München.) — Fast dreißig Jahre hatte Lorenzoni das Drama vom heiligen Benno gespielt, da wurde es ihm 1796 von der Zensur verboten, als man ihn mit seinem „so allgemein schädlichen und für die Moralität so verderblichen, dann der ganzen Nation zur Unehre gereichenden Kreutzer- oder Lipperltheater" entfernen wollte. Das Benno-Spiel mußte Lorenzoni aufgeben, so sehr er auch beteuerte, daß er keinen Lipperl mehr führe und wenn dies der Fall sei, ihn in solchen Stücken nicht auftreten lasse. „Also lehret mich meine Religion: es ist eine Zeif zum lachen und eine Zeit zum Weinen." Das Benno-Drama in der letzten von Lorenzoni gespielten Form ist nicht erhalten: es war von ihm selbst „herausgezogen aus dem Büchl, so 1780 gedruckt und zu finden bei Johann Georg Rupprecht, Buchbinder auf dem Platz". (Kgl. Kreisarchiv, Pers.-Akt H. R. fasc. 469 Nr. 646.)

Tochter eines Landschafts-Steuer-Einnehmers von Landshut,[1]) erwarb er 1788 eine hart am Angerbach gelegene Behausung. Am 1. Oktober 1789 wurde er als bürgerlicher Beisitzer aufgenommen und am 6. November erhielt er das volle Bürgerrecht.[2]) So wurden auch äußerlich die letzten Kennzeichen des zugereisten, nur Gastfreiheit genießenden Wanderkomödianten abgestreift. Der ärmliche Marionettenspieler war zum Hüttenspieler geworden, und dieser nannte sich nun stets und stolz: Bürger und Schauspieldirektor am Anger. Dieser wurde Seeau ein gefährlicher Konkurrent. Sein Sommertheater wurde mehr und mehr zur stehenden Bühne, zum Vorstadttheater. Allen bedrohlichen Verordnungen der nächsten Jahre wußte er mit bewundernswertem Geschick aus dem Wege zu gehen. Die Stadtväter machte er sich durch schlaue Kniffe geneigt. Im Sommer 1795 stiftete er ein Ewiggeldkapital von 2500 fl. zum Besten des Armenfonds, bat jedoch dabei die Direktion des Armeninstitutes, ihm in nötigen Fällen seiner Lizenz wegen Fürsprache zu leisten, ja, er versicherte ihr, als einige Jahre darauf die Regierung ihn hart bedrängte, „bey erwünschtem Erfolg der Interponierung" sein Haus am Angerbach und ein weiteres Kapital von 500 fl. für Reparaturkosten zu. Solange Karl Theodor regierte, fand er willige Fürsprecher; dem kurfürstlichen Befehle jedoch, den am 1. Mai 1799 Max Joseph IV. erließ, wäre er fast zum Opfer gefallen. Es handelte sich um eine Beschränkung des Sommertheaters, „womit weder Verbesserung des Geschmackes noch der Sitten erzielt" werde. Anfangs glaubte Lorenzoni, mit seiner barmherzigen Ewiggeldstiftung wie mit einem Talisman Wunder wirken zu können, verstand aber doch bald sich zu fügen, als ihm bedeutet wurde, daß man trotzdem auf dem Befehl verharre oder gar, wenn er seine Schenkung rückgängig machen wolle, sein Privilegium als erloschen betrachte. Lorenzoni spielte daraufhin nur während der kurzen Zeit von Sonntag vor Jakobi bis nach geendigter Dult. Nach diesen ersten Einschränkungen konnte sich Lorenzoni breiter denn je machen. Im Volke war er schon jahrelang

---

[1]) Eintrag im Kopulationsbuch (1771—1790) der St. Peterspfarrei: Junius ao. 1782. dies 5. Hora 1 merid. Sponsus Laurentius Lorenzoni comoedus |: Teutscher Marionetenspiller :| ad licentiam D. Praetoris aulicj viduus. Sponsa virgo Theresia, Josephi Pfeiffer Regiminis Landishutani olim cancelistae et Mariae ux: ejus amb: p: m: filia legt: Testes Aegidius Renner civis et Saponarius et Josephus Offenbacher Instructor.

[2]) Stadtarchiv München, Ratsprotokolle 1788, I, 1789, II, 1790, I.

beliebt und vertraut, und als er mit zunehmendem Alter sich ins Privatleben, der frühere Marionettenspieler ein behäbiger, wohlhabender Mann, zurückzog, da war für die Weiterexistenz seines typischen Spaßmachers durch Philipp und Max Schwaiger gesorgt. Tief bis ins 19. Jahrhundert reichen die im Repertoire deutlich ausgeprägten volkstümlich-lokalen Züge Lorenzonischer Kunst — und noch nach der Gründung eines Volkstheaters im Jahre 1865 lassen sich Spuren dieses Altmünchener Theaterwesens entdecken. Dem Wesen nach sind solche Kunstelemente unzerstörbar. Was lange vor Lorenzoni war und in ihm nur einen der Zeit entsprechenden Ausdruck fand, lebt in anderer Form noch in unseren Tagen, nur daß wir zu häufig vor nichtssagender läppischer Einkleidung den historischen Kern nicht sehen.

Das Geheimnis Lorenzonischer Kunst lag im Stegreifspiel. Im Extemporieren lag seine schärfste Waffe, mit der er sich die Liebe des Volkes erkämpfte, allerdings auch den erbitterten Gegner, die Zensur, reizte. Mochten die eingereichten Stücke harmlos sein, am Abend während der Vorstellung war eine tüchtige Dosis derbster Drastik hinzugethan. Nur mit diesen Zoten, nur mit den guten und schlechten augenblicklicher Laune entsprungenen Witzen, nur mit dem Gemengsel von Pathos und Rührseligkeit, von Hanswursterei und Humor war Lorenzoni Lorenzoni. Er wurde schon in den neunziger Jahren wohlhabend! Wie wanderten die guten Münchener so gern zu seiner Hütte! Alt und Jung, Männlein und Weiblein, Gering und — ja, auch Vornehm. Wenn der bayerische Hiesel auf dem Theater gerädert wurde zur Strafe für seine berüchtigten Thaten, wie fühlte das Volk diese Schreckensthaten und ihre gerechte Sühne mit! Zum Bajazet und Tamerlan rannte jede Kindsmagd.

Lipperl, diese Figur strahlte den Zauber von Lorenzonis Kreuzerkomödie aus. „Lipperltheater“ wurde ein stehender Ausdruck.

Über die Herkunft Lipperls läßt sich nichts Genaues feststellen. Schon im Jahre 1760 soll in Graz „ein gewisser Moser den Lipperle zu seinem Hauptgegenstande gemacht“ haben.[1]) Aus dieser Nachricht schöpfte Devrient[2]) offenbar die Angabe, daß der betreffende Moser den Lipperle in Graz *aufbrachte*, eine Angabe, die unwahrscheinlich ist, wenn wir hören, daß in Nürnberg auch 1760 der Lipperl, meist

[1]) Chr. H. Schmid, Chronologie des deutschen Theaters, 1775, S. 209.

[2]) Ed. Devrient, Schriften, IV, 204. — Nach ihm auch Flögel-Ebeling, Geschichte des Grotesk-Komischen, Leipzig, 1862, S. 199.

in der Rolle eines Wahrsagers oder Zauberers, von Franz Anton Nuth eingebürgert sei.[1]) Auf jeden Fall ist Lipperl eine der vielen Abarten des süddeutsch-österreichischen Hanswursttypus, dessen Heimat Salzburg und Wien waren.[2]) Lipperl erreichte als typische Figur in München seine Bedeutung. Lokale Züge, Dialekt nahm er bald an; wie weit jedoch diese Anpassung ging, läßt sich nicht angeben, da offenbar keines der Stücke erhalten ist. Ein Zusammenhang der Lipperlstücke mit den Wiener Bernardoniaden ist sicher. Öfter wechselt auf den erhaltenen Zetteln der Name Bernardon und Lipperl für dasselbe Stück. Dieser Zusammenhang verwundert um so weniger als bereits während Bernardons Anwesenheit in München Lorenzoni ein Gast der Jakobidult war und sodann die Wanderzüge der kleinen Komödianten Bayerns stets bis Salzburg und ins Österreichische hinein sich erstreckten.

Dem Lipperl als einer stehenden Figur begegnen wir in München erst in den siebziger Jahren. Das Churbairische Intelligenzblatt von 1776 nennt ihn. Daß er aber in dieser Zeit zu einer allgemein bekannten Figur sicher geworden war, erhellt aus einer Eingabe des ersten Münchener Lipperlspielers, der sich dem Kurfürsten als „Franz Maria Schwaiger, in Theatro p. t. dictus Lipperl" am 20. März 1778 unterzeichnete.[3]) Schwaiger blieb nicht bei Lorenzonis Truppe,[4]) dagegen bildete sich der Lipperl bei ihr weiter aus. Allen Zensurräten bot er Trotz. Als im Jahre 1796 die Zensurbehörde die Aufhebung des schädlichen, unmoralischen Lipperltheaters vom Kurfürsten verlangte, gab Lorenzoni die „Erinnerung" (dd. 7. Juli) ab, daß „weder Lipperl noch Hanswurst in je einem Spiele mehr auftrete,

[1]) Th. Hampe, a. a. O. S. 203.

[2]) Söltl, München mit seinen Umgebungen vorzügl. in geschichtl. Beziehung, M., 1854, S. 241, meint, der Name Lipperle rühre „von dem Komiker dieses Namens" her. Wahrscheinlich wird aber eine Rolle (Lipperl, Philipp) eines Bedienten den Anlaß zu dem Namen gegeben haben. — Im Augsburger Puppenspiel Don Juan . . . tritt ein Bote „Lippel" auf (Scheible, Kloster, III, S. 703). Im Laufener Don Juan heißt der Diener Don Juans: Philipp (Werner, a. a. O. S. 140, weist dabei auf die stehende Figur der Wiener Bühne „Lipperl"). Unter den Rollen des beliebten, auch in München oft gespielten Stückes Hunrich und Heinrich fand Werner (S. 150 f.) ein Stück von Lipperls Rolle u. s. w. Freilich ist hiermit noch nicht die erste Anwendung und die Herkunft des „Lipperl" erklärt.

[3]) Kgl. Kreisarchiv München, H. R. fasc. 472 Nr. 848.

[4]) Es ist mir unbekannt, wann er eine eigene Truppe gründete.

sondern statt dessen ein Bedienter die Rolle übernehmen würde". Lipperl in der Verkleidung lachte der entsetzten ängstlichen Herren und schlüpfte wieder unter der neuen Regierung hervor. Unter Max Joseph IV. tollten im Fasching die Harlekine der italienischen Komödie in ihren alten Gewändern wieder,[1]) unter ihm erhielt auch Lipperl wieder volle Freiheit. Die Kreuzerkomödie blühte wie kaum zuvor.[2]) Auf den hölzernen Bänken saß das Publikum dichtgedrängt. Lorenzonis zwei alte Schwestern klapperten in den Pausen auf den hohen roten Absätzen ihrer Schuhe in der Tracht der Renaissancemode auf und ab, um den Aktkreuzer einzusammeln. Hermann Schmid (1815—1880), der Direktor des Münchener Volkstheaters, der gemütvolle Belauscher des Volkes, erzählt davon.[3]) Er schildert den Lipperl, der anstatt der Hanswurstjacke einen „gelblichen Bedienten-Überrock mit kurzem Krägelchen" trug. Er berichtet, wie Lipperl „als unschuldig Verfolgter auf der Bühne an den Galgen gehenkt, dann aber durch den Machtspruch eines Zauberers wieder lebendig gemacht wurde und zum schallenden Vergnügen aller anwesenden Kanoniere, Kindsmägde, Lehrjungen und gar manches ehrsamen Bürgers zu zappeln und als erstes Lebenszeichen Feuer zu schlagen anfing".[4]) Philipp Schwaiger wirkte schon an Lorenzonis Stelle. Er glänzte durch ein seltenes Improvisierungstalent. Namentlich als Fausts Famulus leistete er Bedeutendes. Da frug er, als er Faust auf dem Gange in die Hölle als Volontär und Tourist begleitete, den von Satan ihnen mitgegebenen Teufel, einen auf Erden einst grundgelehrten Professor, nach allem Möglichen und Unmöglichen aus und berichtete darauf seinen Zuhörern alles Erlebte getreulich wieder. Aber mit welcher unnachahmlichen Laune! Dabei veranstaltete er „ein förmliches Haberfeldtreiben gegen die Gebrechen aller Stände, aller Gewerbe, deren Höllenstrafen wegen ihrer Sünden er so hinreißend zu schildern wußte, daß er alle Augenblicke von einem donnernden

---

[1]) Darüber enthält das Landshuter Kreisarchiv (z. B. Hofämter, fasc. 155) noch manchen Aufschluß.

[2]) Eine Abbildung des Sommertheaters vor dem Karlsthore enthält das Münchener elegante Sonntagsblatt für das Jahr 1809. Davon ein Exemplar in der Maillinger-Sammlung.

[3]) Allgemeine Rundschau, München, 1865, Nr. 46 und (aber nicht von Schmid) 1866, Nr. 5b.

[4]) Wahrscheinlich das Zauberlustspiel von J. K. (?): Der gehenkte Lipper oder Luzifers Stockzahn oder Lipperl in der Verklärung. Gespielt am 23. Juni 1822 auf dem Schwaigerschen Sommertheater.

Hallo des Publikums unterbrochen wurde, das ohne alle Mühe zu den beschriebenen Strafen die geeigneten Personen fand".

Lorenzoni war der einzige, der Ausdauer und auch Geschick genug besessen hatte, die Ärmlichkeit des Marionettenspielers abzustreifen. Obwohl er gerade durch seinen Anhang in fast allen Schichten des Volkes dem Grafen Seeau der stärkste Konkurrent wurde, wandte dieser kaum ein Mittel zu Lorenzonis Bekämpfung an. Er mochte einsehen, daß er mit dem Lipperltheater als einer Thatsache zu rechnen hatte, die sich nun einmal nicht ändern ließ.

Anders lag es mit den Marionetten- und Hüttenspielern, wahrem Gesindel, die Seeau weniger aus Brotneid als um ihrer Erbärmlichkeit willen verfolgte. Sie waren weniger seiner Kasse, als dem Aufkommen eines besseren Geschmackes selbst in dem niederen Volke hinderlich. Hier setzte Seeau die alte im Anfang der Nießerischen Bemühungen begonnene Thätigkeit fort.

Es ist völlig unnütz und hieße die Geduld auf eine wertlose Probe stellen, hier die einzelnen nacheinander auftauchenden hungrigen Komödianten mit ihren ewig gleichen Gesuchen und Abweisungen, ihren Spielen und deren Verboten zu betrachten.[1]) Das Bild verändert sich kaum; wie es oben gezeigt wurde in seiner dem Volksschauspiel ähnlichen

[1]) Im Kgl. Kreisarchiv finden sich Personalakten der Marionetten- oder Hüttenspieler:

- Johann Georg Kandi, 1784 (H. R. fasc. 464 Nr. 255),
- Barbara Stöhr (die den Erwerb ihres verstorbenen Mannes fortsetzte), 1788 (H. R. fasc. 472 Nr. 886),
- Anton Heuberger, auch Schattenspieler, 1790 (H. R. fasc. 468 Nr. 551),
- Joseph Heuberger, sein Bruder, 1790/91 (H. R. fasc. 468 Nr. 552),
- Franz Xaver Wagner, 1790 (H. R. fasc. 473 Nr. 907),
- Franz Hirschhorn, 1791 (H. R. fasc. 468 Nr. 561),
- Joseph Wieser, 1792 (H. R. fasc. 474 Nr. 930),
- Maria Regina Gräfin, 1793 (H. R. fasc. 467 Nr. 490),
- Franz Paul Schmid, 1793 (H. R. fasc. 472 Nr. 842),
- ? Raufer, 1794 (Stadtarchiv, Ratsprotokoll, 1794, II).

Die vorstehenden Jahresangaben besagen nur, aus welchem Jahre sich Gesuche der betr. Spieler erhalten haben. Ihre Thätigkeit haben wir für die achtziger Jahre ebenso anzunehmen, wie wir die Anzahl der damals in München zur Dult erschienenen Komödianten wohl um das Doppelte vermehrt uns denken dürfen. Auffällig und nicht so sehr dem lückenhaft überlieferten Material, sondern dem neuen strengen Verbot zuzuschreiben ist die Grenze 1794, nach der keine Marionettenspieler für längere Zeit mehr auftauchen.

Gestalt, müßte es hier wiederholt werden. Ruhe und Seßhaftigkeit war diesen fahrenden Komödianten unerträglich. So klein ihr Wandergebiet war, so häufig sie dabei in München erschienen, so wenig liefern sie für das reiche Bühnenbild Münchens einen neuen Zug.

Ein einziger mag die Betrachtung schließen, in dem deutlich die Theatersucht des Volkes zu Tage trat, der dabei, je nach der Laune des Schicksals, d. h. der Obrigkeit, die Wandlung vom Marionettenspieler zum „Agenten mit lebenden Personen" und darauf zum Schattenspieler in kurzer Zeit durchmachte.

Als bürgerlicher Maler und Vergolder lebte Joseph Wunderer[1]) seinem Handwerk nach. Daneben versah er den Dienst eines Zettelträgers,[2]) ein Dienst, der ihm freilich mit der wöchentlichen Durchschnitts-

---

[1]) Kgl. Kreisarchiv München, Akt H. R. fasc. 462 Nr. 60: Das dem bürgerl. Maler und Vergolder und Hoftheaterzettelträger Joseph Wunderer ertheilte Privileg außerhalb der Stadt München seine approbierten u. censierten Komedien spielen zu derfen — respec. das Entstehen der Münchener Vorstadttheater de 1786—1799.

[2]) In dieser Eigenschaft schildert er sich in folgendem Neujahrswunsch. Hof- u. Staatsbibl. 4°. Bav. 2120 (XVII, 28).

Neujahrswunsch | auf das Jahr | 1789. | Von Joseph Wunderer, | churfürstl. Nationaltheater | und | Stadt-Zettelträger, | dann bürgerl. Vergolder und Mahler. | München, gedruckt mit Zänglischen Schriften.

Die Menschen sind zwar alle gleich;
Doch ist ihr Schicksal sehr verschieden:
Mit Frau Fortunen unzufrieden,
Fühlt mancher seines Schicksals Streich.

Wenn ich nicht irre, hat dies Weib
Bey meiner Ehr sehr seltne Launen:
Den läßt es durch die Weltposaunen,
Und jenem beugt es seinen Leib.

Den setzt es hin auf einen Thron,
Und jenen dort auf den Katheder;
Der sucht sich Brod mit seiner Feder,
Der Töpfer macht sich Gold von Thon.

Ein jeder Mensch, der sucht sein Brod;
Der Arzt, der lebt, wenn andre sterben;
Der Vater stirbt, die Söhne erben;
Den Todtengräber nährt der Tod.

Heut ist es so wies gestern war,
Und morgen wieder so wie heute;
Es ändert sich wohl manches Jahr,
Doch selten ändern sich die Leute.

Das Glück ist noch, bey Seel und Leib!
Ein Weib, so wie es stets gewesen,
Wie man kann in der Chronik lesen,
So ist das Glück noch gänzlich Weib.

Es handelt und weis nicht, warum:
Führt Alexandern in ein Lager;
Macht mich zu einem Zetteltrager —
Zum Zetteltrager — das war dumm.

Dumm! — o das wars eben nicht:
Es gab mir ja dadurch zu leben
Und gute Menschen werden geben,
Was mir an meinem Glück gebricht.

Das hoff' ich. Ja! ihr seyd so gut
Und kennet meines Schicksalshärte;
Glaubt, Zetteltragen ist Beschwerde;
Oft starrt vor Kälte mir das Blut.

Denkt nur (und ist man gleich gesund)
Wie muß man nicht erbärmlich laufen,
Und dann dazu brav Wasser saufen,
Und hungern wie ein Pudelhund.

einnahme von 1 Gulden 57 Kreuzern einen recht kärglichen Nebenerwerb verschaffte. Oft mußte sich der Ärmste schier zu Tode laufen, so klagt er selbst. Bis Nymphenburg und Fürstenried (?) trage er die Zettel hinaus. In dieser ärmlichen Lage — sein Handwerk konnte aus der zeitraubenden Nebenbeschäftigung auch gerade nicht sonderlichen Vorteil ziehen — kam ihm der Gedanke, selbst sein Glück im Komödienspielen zu versuchen. Die Lockung dieses Flitterstaates, dieses ungebundenen Lebens, die Aussicht auf klingende Münze, die nach jedem Akt bar in den Beutel fiel, war zu groß. Ein Gesuch an die Beschützerin der Künste, die Kurfürstin-Witwe Maria Anna, hatte um so eher Erfolg, als darin an das Herz der edlen Frau mit der Klage bitterster Armut appelliert wurde. Vermöge eines Patentes vom 3. Februar 1786 durfte er, allerdings nur „auf versuch und widerruf", allerorten in Bayern, in der oberen Pfalz, der Landgrafschaft Leuchtenberg Marionettenspiele aufführen. Mit seiner Ehekonsortin zog er los. Aber schon zwei Jahre später wußte „der churfürstliche Nazionalzedlträger cum complicibus" sich von niemand anderm als dem Grafen Seeau die Erlaubnis zu holen, von Advent bis Ostern in der Au, dann auch in München „mit grossen Persohnen" zu spielen! Nun hielt er sich jahrelang in der Stadt und der nächsten Umgebung auf und schickte „anständtig und honnette spille" zur Zensur ein. Seine complices bestanden in entlaufenen Studenten und Vaganten, die nun alle zu Künstlern geadelt waren. Beim Weinwirt Bauhof, beim Radlwirt in der Au, im Kreuzlgießergarten, dann in Haidhausen und dem gräflich Törring-Seefeldischen Hofmarksgericht Falkenau spielte er zumeist. Nicht überall war er ein gern gesehener Gast. Der Radlwirt verwies ihn aus seinem Saale.

Die Stiegen immer auf und ab
Die Gassen immer hin und wieder;
Die Arbeit legt sich in die Glieder,
Glaubt mir, daß ichs empfunden hab.

Wie gehts wohl in die Länge mir.
Ich keuche halb aus meiner Lunge,
Und strecke wie ein Hund die Zunge,
Und werde wie ein Windhund dürr.

Ihr hohen Gönner! Denkt an mich
Denn wer als Ihr, wer kann mich schützen:
Wird Eure Huld mich unterstützen,
So leb ich wieder sicherlich.

Denkt auf mein Schicksal doch zurück,
Denkt, dort der Mensch ganz bleich und hager,
Der dürre arme Zetteltrager,
Der wünscht euch Segen Heil und Glück.

Das wünscht er ja; doch ein Gedicht
Kann er zum neuen Jahr nicht machen;
Man weiß, daß nie die Musen lachen
Wenn es an Wein und Brod gebricht.

Doch bey der Gottheit gilt ein Wort,
Ein frommer Wunsch, ein still Begehren;
Der Himmel wird die Wünsche hören
Und wird euch lohnen hier und dort.

Dort hatte er mit Franz Maria Schwaiger, dem früheren Lipperl-spieler, der nun eine eigene Komödiantentruppe führte, einen argen Raufhandel, der nur deswegen hier interessiert, weil er für die niedrige Stellung solcher Gesellen charakteristisch ist, weil der um jeden blanken Kreuzer entstehende Konkurrenzneid wie so oft handgreiflichen Ausdruck fand. Der Radlwirt duldete ihn nicht länger, weil er Schulden hinterließ, aufs Feuer schlecht achtgab, bis tief in die Nacht Komödie spielte — was streng verboten war — und „sich andere Unanständigkeiten" zu schulden kommen ließ; Schwaiger schlug ihn mit seinem Patent, und so mußte Wunderer das Feld räumen. Aber wie viel Ungerechtigkeit erschwerte diesem bettelnden Komödianten noch sein Los! In demselben Jahre (1793), wo der Hofoberrichter v. Hofstetten alles Komödienwesen durch neue Verbote unterdrückte, „weil dadurch nur Müßiggang, Trunkenheit, unanständige und zu nahe Bekanntschaften entständen", wurde ihm für München die Erlaubnis entzogen. Erst auf kurfürstlichen Spezialbefehl wurde die Ober-Landes-Regierung angewiesen, Wunderer vor allen Eingriffen kräftigst zu schützen! Schwaiger dagegen hatte von dem Hofoberrichter sofort ein Patent erhalten, weil er erstens verheiratet, verschuldet, mit vielen Kindern beladen sei, dabei aber von guter Aufführung, weil er zweitens von der Gräfin Königsfeld, der Fürstin Bretzenheim, der Fürstin Lindau u. a. Empfehlungen vorwies; daraufhin folgten noch einige seltsame Begründungen, die darin gipfelten, daß Wunderer „überhaupt ein bösartiger, verleumderischer Mensch" sei, der eine „ganz eigene Verstellungskunst" besitze.

Wozu, wird man fragen, alle diese Kleinigkeiten? Weil nichts deutlicher beweist, wie sehr es in allem, was Bühnenwesen betraf, an einer einheitlichen Leitung fehlte, wie verwildert das ganze Exekutivwesen war! Wer hatte schließlich die entscheidende Stimme? Weder Seeau erwies sich energisch, noch die Behörde gerecht und entschlossen! War ein bettelnder Komödiant hier abgewiesen, so erhielt er dort Erlaubnis.

Der Kurfürst selbst unterstützte diese Leute. Wunderer erhielt die Erlaubnis, in der Orangerie zu Nymphenburg zu spielen, konnte jedoch davon keinen Gebrauch machen, weil der Hof 1796 wegen drohender Kriegsgefahr im Sommer nicht in Nymphenburg residierte. Noch einmal zog er nach München und spielte beim Weinwirth Pögner im Thal, diesmal aber nur als Inhaber eines mechanischen Theaters. Magnetische Kunststückchen, Spiegelpräsentationen und Geistererscheinungen —

diese in der Mode der Zeit — gab er zum besten. Sobald er sich jedoch weiter hinweg begab, wie 1798 nach Landshut, scharten sich wieder liederliche Studenten, zusammengelaufenes Gesindel um ihn, und er spielte seine früheren Komödien. Trotz der scharfen Zensur waren seine Stücke voll von extemporierten Unflätereien, und zwar derart, daß der Landshuter Bürgermeister in einer von dem Vizedom und den Regierungsräten unterstützten Beschwerde sie geradezu „eine Gefahr für die Ruhe der Bürgerschaft und Sitte“ nannte. Nun wurde scharf gegen Wunderer — der hier stets als Typus zu gelten hat — vorgegangen. Ihn persönlich traf noch das unverschuldete Elend, an der rechten Seite gelähmt zu werden, Krankheit und Not stellten sich ein, er begann wieder mit Marionettenspielen, bis ihm auch diese schließlich wieder genommen wurden.

Wie viel nacktes Elend, wie viel Roheit mischte sich in diesen Erscheinungen! Gerade in ihrer Fülle sind sie bezeichnend für die soziale Lage des Volkes! Als eines der vielen berührten Verbote erlassen war, da schickte die Regierung Burghausen ein Schreiben[1]) nach München und bat trotzdem um Lizenz für den Marionettenspieler Hirschhorn. Sie wies darauf hin, daß man ihn mit der Entziehung seiner Erwerbsquelle zwänge, für Weib und Kind zu betteln oder gar zu stehlen! Wie oft ließen sich dieselben Herren, die ein Verbot befürworteten, dadurch erweichen, daß die Supplikanten auf die abermalige Schwangerschaft ihrer Frau hinwiesen! Welchen Ausblick auf die moralische Beschaffenheit dieser Gesellen öffnet die Angabe des Marionettenspielers Johannes Hage, der aus Mangel an Geld und Nahrung seine Kinder versetzte![2]) Solche Züge, die sich leicht vermehren lassen, sagen genug, um über die Leistungen dieser „Künstler“ ein Urteil zu ermöglichen. Das wirksamste Verbot, das dieses Unwesen betraf, erfolgte im Jahre 1794 am 12. November;[3]) alle Patente in

---

[1]) Kgl. Kreisarchiv München, Personalakten, H. R. fasc. 468 Nr. 561.

[2]) Johannes Hage war der Sohn des oben (S. 99) erwähnten Joseph Hage, dessen Spielkonzession er (nach vierundvierzigjähriger Thätigkeit des Vaters) für sich erwarb. 1800 fiel er mit seiner Frau dem Armeninstitut zur Last. — Kgl. Kreisarchiv München, Personalakten, H. R. fasc. 467 Nr. 517.

[3]) Stadtarchiv München, Ratsprotokoll, 1794, IV.

Karl Theodor Kurfürst 2c.

L. G: Da besondere Umstände erfordern, daß alle von unsern Kammerer wirkl. geheimen Rath dann Theater und Music Intendanten graf von Seeau vor kurz und langer Zeit verschiedenen in- und ausländischen Marionetten

ganz Bayern erloschen auf einmal und nur wenige, vom Grafen Seeau erteilte und von der Ober-Landes-Regierung ausgefertigte wurden in Zukunft vergeben. Seeau selbst hatte um diese Generalausschreibung gebeten und sowohl dem öffentlichen Leben als dem guten Geschmack einen wertvollen Dienst damit geleistet.

2. Faberbräu (Stadttheater), Wandertruppen.

Die Bezeichnung „Stadttheater" für die Faberbräubühne findet sich bereits in Akten der neunziger Jahre des 18. Jahrhunderts. Sie entspricht nicht der Art von Theaterunternehmungen, die wir heute unter jenem Worte verstehen. Wir verbinden damit die finanzielle Unterstützung und den Schutz eines Kunstinstitutes durch die Gemeinde und stellen — wenigstens theoretisch — die gleichen idealen Anforderungen

---

und andern Schauspielern ertheilte Bewilligungen und Patenten von nun an für gänzlich erloschen und ungiltig erklärt werden, auch vorgenannter (:Titl:) graf von Seeau selbst um eine dießfällige generalausschreibung gebethen, so befehlen und verordnen wir anmit, jeden wo immer betrettenden Marionetten oder Schauspieler die in Händen habende derley Patenten- und Erlaubniß-Certifikaten sogleich abzunehmen, und anher einzusänden, sofort fürohin keine mehr für giltig anzusehen und zu respectiern, als welche von unserer nachgesetzten O. L. Regg. nach jedesmaliger vorläufiger Einvernehmung unsers Theater und Music Intendanten (:T.:) grafen von Seeau ertheilt und ausgefertigt worden, zugleich ist unser ernstgemessenster Willen, und Befehl, daß sowohl in- als besonders ausländische Commedianten und Marionettenspieller, welche mit den erforderlichen Patenten nicht versehen sind, nirgend wo geduldet, und letztere gleich auf den gränzen wieder zurükgewiesen werden sollen, endlich ist auch auf das betragen und die aufführung der von unserer obern Landes Regg. wirkl. patentifierten Commedianten und Marionettenspieller, besondere obsicht zu tragen, forthin eine etwa bemerkende üeble Conduite oder sonstige Exzelse mit betteln oder auf andere Art alsobald Berichtl. anzuzeigen, zugleich denen hierunter schuldig erfundenen das Patent ohne weitern abzunehmen, und hiehero einzuschicken, dann noch beyzufügen kömmt, daß keine andern Spiele als censiert und approbierte, am allerwenigsten aber unflättige, anstössende oder verführerische irgendwo aufzuführen gestattet werden därffe.

Wir versehen uns des durchgängig genauesten Vollzugs gegenwärtig unserer höchsten Verordnung allerdings und bey Vermeidung schwerer Verantwortung. Sind auch anbey mit gnaden,

München, den 12ten 9bris 1794.

Churpfalzbayrische obere L. Regg.

Rchfrhr von Weichs.

Sek. v. Schmöger.

an die Leistungen einer solchen Bühne wie an die eines Hoftheaters, mitunter sogar wird die Erfahrung uns höhere, künstlerisch freiere Ansprüche an ein Stadttheater stellen lassen, da es nicht von dem Purpurmantel eingebildeter Würde und höfischer Rücksicht umgeben ist.

Das Faberbräutheater war nur insofern Stadttheater, als keinerlei Wünsche des Hofes dort berücksichtigt zu werden brauchten, als die städtischen Behörden das in diesem Hause gepflegte Schauspiel häufig als ein altes Privilegium in Schutz nahmen und sogar der Versuch gemacht wurde, hier eine zweite stehende Bühne im Gegensatz zur Nationalschaubühne zu gründen.

Das Faberbräutheater wurde allmählich der gefährlichste Konkurrent Seeaus, zumal das von den einzelnen Truppen im Laufe der letzten zwanzig Jahre gespielte Repertoire an Güte zunahm und fast dem der Nationalschaubühne entsprach.

War Lorenzonis Lipperltheater im Sommer Seeaus arger Bedränger (die Hütten- und Marionettenspieler dürfen wir unbeachtet lassen), so schuf ihm das Faberbräutheater im Winter Qual.

Das Publikum in beiden Theatern war nicht so sehr verschieden. Der Adel hatte allerdings im alten Opernhause (d. h. der Seeauischen Nationalschaubühne) seine Logen, wo er zur Unterhaltung mehr als zum Kunstgenuß sich einfand. Es war eine Art gesellschaftlicher Verpflichtung, sie zu besitzen, und Fremde und Freunde abends dort zu begrüßen. Das Volk jedoch unterschied sich kaum in beiden Theatern. Der Bürger besuchte beide, und von einem Gelehrten- und Künstlerstande, der der Nationalschaubühne etwa ein eigenes Gepräge in der Zuschauerschar gegeben hätte, läßt sich für jene Zeit noch nicht sprechen. Nur insofern ergab sich ein Unterschied, als die Bürgerkreise, die in jener Zeit dem Einfluß französischer Sitte, luxuriösen Sinnes sich nicht entziehen konnten oder mochten, wenn sie in die „Komödie" gingen, die Nationalschaubühne besuchten, während der Faberbräu den gut Münchnerisch Gebliebenen, allem alamodischen abholden Bürgertum seine Pforten öffnete. So könnte der Ausdruck Volkstheater eher noch passen, wenn wir nicht heutzutage damit einen zu scharfen Gegensatz gegen Hof- und Stadttheater verbänden.

Einen einheitlichen Charakter weisen die Spielpläne der verschiedenen Truppen, die zwischen 1780 und 1799 beim Faberbräu spielten, nicht auf. Es ist schon darauf hingewiesen, daß sich in späterer Zeit das Repertoire dem der Nationalschaubühne näherte.

Wenigstens verschwand der Hanswurst, der im ersten Jahrzehnt fast unausgesetzt beim Faberbräu zu finden war.

Häufiger, als uns die Akten melden, haben wir Wandertruppen beim Faberbräu anzunehmen.[1]) Aber doch ergeben die Nachzuweisenden schon ein so vielgestaltiges Repertoire, daß keine Lücke von der ausgelassensten Hanswurstiade über das heitere Singspiel und bürgerliche Lustspiel bis zur geistlichen Tragödie, dem Ritterdrama erscheint. Trotz aller Beschränkungen war München für den Winter ein zu verlockender Ort. Die Theaterlust des Volkes ersetzte den pekuniären Ausfall, den Zensur und Obrigkeit verursachten.

Die erste Gesellschaft, die nach dem Scheiden der Nießer-Seeauischen Truppe beim Faberbräu auftrat, war für den Winter 1782/83 die Wetzlsche. Über ihre Mitglieder berichtet „Der Zuschauer",[2]) daß fähige Leute darunter waren, ebenfalls, daß der Direktor selbst ein begabter Künstler gewesen sei.

Das Repertoire der Truppe kam dem Geschmacke des Publikums entgegen. Wurden regelmäßige Singspiele, etwa Weißes „Die Liebe auf dem Lande" (Musik von Hiller) oder Andrés „Töpfer" aufgeführt, so stellte sich das Publikum immer spärlich ein. Wetzl wurde auf diese Weise geradezu gezwungen, Hanswurst oder vielmehr Bernardon auf der Bühne erscheinen zu lassen, und das geschah im Laufe des Winters bedenklich oft. Von den erhaltenen Zetteln weisen etwa zweiundvierzig Prozent die tollsten Bernardoniaden von Kurz und Hafner auf, dreißig Prozent sind ungefähr vom Singspiel ausgefüllt, für Ballet und Lustspiele (unter diesen wiederum einige, denen allein die ausdrückliche Beisetzung „Bernardon" fehlt) kommen fast sechsundzwanzig Prozent in Rechnung, während nur zwei Prozent für Schauspiel bezw. Trauerspiel festzustellen sind. Unter diesen erscheint der in München überaus beliebte Stoff von Thomas Morus, dem Reichskanzler in England. Jesuiten, Stadtmusikanten, Marionettenspieler haben ihn in den verschiedensten Jahrzehnten aufgeführt.[3]) Unter den Bernardoniaden

---

[1]) Das geht schon daraus hervor, daß sich die Anwesenheit einiger Wandertruppen nicht aus Akten, sondern nur aus erhaltenen Zetteln oder Wochenschriften bestimmen ließ.

[2]) Der Zuschauer in Baiern (hrsg. von Jos. Milbiller und Ign. Schmidt), 1779—1782, Jahrgang 1782, XLVIII. Stück vom Dezember.

[3]) Auch auf der Nationalschaubühne wurde der Stoff von Thomas Morus gespielt. Vgl. zu dem Stoff Reinhardstöttner, Jahrbuch, III, 103.

findet sich der Stoff vom Faust; für Bayern und damit für München von besonderem Interesse war ein neu verfertigtes komisch-pantomimisches Ballet „Der bayerische Hiesel“, das die Mord- und Räuberthaten des berüchtigten Matthias Klostermeyer behandelte und öfter wiederholt wurde. Lorenzoni spielte in seiner Bretterhütte am Anger denselben Stoff in dem Schauspiel des österreichischen Wandertruppenprinzipals Christian Roßbach unter dem Titel: „Der bayrische Hiesel oder die bestrafte Wildschützenbanda, mit Kasperl (Lipperl) einem flüchtigen Deserteur, gezwungenen Wildschützen und beängstigten Gefängniswärther.“

Am 4. März 1783 schloß Wetzl die Vorstellungen mit „Der fürchterlichen Hexe Megära zweyter Theil“, der Burleske Philipp Hafners, die zu den schönsten Verwandlungen und Arien noch einmal Gelegenheit gab.

Fünf Tage später begannen die Stadtmusikanten auf derselben Bühne mit einem Trauerspiel: Brigitta, oder der Sieg des Kreuzes. Welch eigentümlicher Gegensatz! Wo kurz zuvor mitten im Fasching Crispin und Bernardon närrischen Unsinn geplaudert hatten, nun die ernsten heiligen Stoffe von den Stadtmusikanten.

Die Stadtmusikanten spielten bis zum 17. April 1783.

Im Winter 1783/84 fand sich die Vinzenzische Truppe beim Faberbräu ein. Ihr Spielplan stand auf einem höheren Niveau als der der Wetzlschen Truppe, wenn auch manche „skurrilische Auftritte“ und „halb extemporirte Possenspiele“ darunter waren. Das Faberbräupublikum, im besten Sinne das Volk, und nur von zu absichtlich betontem ästhetischen Urteil „Pöbel“ zu nennen, verlangte seinen Spaßmacher, der hier meist als Wiener Typus erschien. Derselbe „Pöbel“ (die „Münchener gelehrte Zeitung“ gebraucht diesen Ausdruck) besuchte dann ebenso eifrig das Theater, wenn Vinzenzi Lustspiele von Goldoni, Weiße, Engel, Stephanie d. J., Ayrenhoff, Bretzner u. a. gab. Hier war dasselbe bürgerliche Lustspielrepertoire, das Seeau auf der Nationalschaubühne seinem Publikum bot. Unter den Trauerspielen Vinzenzis befanden sich sogar Schinks „Gianetta Montaldi“ und Babos „Oda, die Frau von zween Männern“. Auch der Faust-Stoff erschien auf der Bühne.

In der oben schon citierten „Nachricht von der Vinzenzischen Truppe“, die im dritten Stück vom März 1784 die „Münchener gelehrte Zeitung“ gab, findet sich noch folgender Satz: „Außer diesen Lieblingsstücken des Pöbels [Joh. Faust, Il Servo Sciocco, Prinzessin

Pumphia . . . . u. s. w.] hat uns diese Gesellschaft auch mit regelmäßigen Stücken zu unterhalten gesucht, und zwar — horresco referens mit dem bekannten Schauspiel: Die Räuber.“ So nah dem Adjektiv und der lateinischen Kritik nach die Vermutung liegt, daß es Schillers Räuber waren, so wenig glaubhaft scheint mir diese Nachricht. Zwei Gründe sprechen dagegen. Durch Zufall hat sich in einem auf der Kgl. Universitätsbibliothek München aufbewahrten Zettelbande die anscheinend lückenlose Folge der Vinzenzischen Zettel erhalten, ohne daß darunter einer von Schillers Räubern wäre. Die Möglichkeit besteht ja allerdings, daß gerade dieser Zettel durch ebensolchen Zufall abhanden gekommen wäre, doch scheint dies ausgeschlossen, da jene Zettelbände dem Einband nach offenbar in jener Zeit angelegt sind und auch sonst beim Vergleich mit Repertoireangaben etwa bei Westenrieder sich als durchaus vollständig erweisen. Immerhin scheint mir erst der zweite Grund innere Beweiskraft zu haben: Es ist für jeden, der die Geschichte der Münchener Zensur unter Karl Theodor kennt, völlig undenkbar, daß Schillers Räuber über die Bühne gingen. Wo jeder politisch und religiös nur etwas freie Gedanke gestrichen wurde, da sollte Schillers titanische Freiheitsdichtung dem Volke gegeben sein? Kabale und Liebe, Don Carlos, beide waren, solange Karl Theodor und sein Zensurkollegium lebten, verboten.[1]) Verwunderlich ist die Aufführung des Fiesko im Jahre 1789 auf der Nationalschaubühne; wie viel hier die Zensur in der für München besonders bearbeiteten Fassung noch zu streichen und zu ändern fand, entzieht sich allerdings unserer Kenntnis. Der Schluß mochte mit dem Verzicht Fieskos auf den Purpur und seinem „Sei frei, Genua, und ich dein glücklichster Bürger“ den Zensurräten als reuevolle Umkehr, die nur moralisch wirken konnte, erscheinen.[2]) Daß sie die Räuber erlaubten, kann selbstverständlich daraus nicht zum mindesten gefolgert werden. Entspricht aber das horresco referens der Wahrheit, so kann es nur eine jämmerliche Verhunzung offenbar von Plümickes liebevoller Überarbeitung gewesen sein. Die erste Aufführung der Räuber,

[1]) Dagegen wurde „Kabale und Liebe“ auf der Dreikönigsdult 1785 vom Buchhändler J. Lentner feilgehalten. Ebenso Don Carlos, zuerst 1789 auf der Dreikönigsdult. (Buchhändlerkatalog von J. Lentner, vorm. J. M. Fritz, die betr. Jahrgänge.)

[2]) Der Mohr fehlt ganz. — Über Schiller und die Münchener Hofbühne hat August Edelmann, Bayerland, II, 186, einiges zusammengestellt.

die mir in Bayern bekannt ist, fand 1803 in Straubing durch eine Wandertruppe statt. In München wurden sie zum ersten Male 1816 bei einem Gastspiel Vespermanns im Isarthortheater aufgeführt. Die letzte Vorstellung der Vinzenzischen Truppe fand am 24. Februar 1784 statt.

Im Winter desselben Jahres zog Lorenzoni mit seinen Lipperlstücken vom Anger zum Faberbräu; wie er Verschiedenes durcheinander mischte, ist bereits erwähnt. Tithmar und Wulfo, ein „sehr rührendes Schauspiel" von Professor Schumel in Leipzig, das Spiel von der Genovefa, von Hirlanda, ein Schauspiel „Judith und Holofernes", selbstverständlich die Tragödie vom Thomas Morus, dem Kanzler von England, wechselten mit den lustigsten Lipperl-Bernardoniaden ab.

Seine Spielzeit währte vom 5. Dezember 1784 bis 16. März 1785. — Von April bis Juni und dann wieder im Oktober und November dieses Jahres spielte beim Faberbräu eine Truppe, die Seeaus Unterstützung fand, vielleicht weil sie Stücke spielte, denen er persönlich Geschmack und Verständnis entgegenbrachte. Es war eine unter der Leitung des Kammerkompositeurs Virgilius Michel[1]) stehende Gesellschaft deutscher Sängerinnen und Sänger. Der Ankündigung ihres ersten Singspiels gaben sie eine „Nachricht" bei, die besagte: „Die neu errichtete Gesellschaft verwendete allen Fleiß, das zu leisten, was sie in kurzer Zeit leisten kann. Musik- und Schauspielkunst — beide sind zusammenhängende Laufbahnen — sie betritt Letztere das erstemal, und wird zeigen, wie viel man einem einsichtvollen Publikum schuldig sei."

Es war seit dem Fortgang der Seeau-Nießerschen Truppe die erste, die ihre Sache ernst nahm und auf dem einmal eingeschlagenen Wege vorwärts ging, ohne durch die verschiedenen Launen des Publikums sich verleiten zu lassen.

Das Singspiel wurde in München schon jahrelang gepflegt. Selbst Italiener wie Rossi hatten schon 1776 deutsche Arien in ihre italienischen kleinen Opern eingelegt. Durch Franz Reiner,[2]) den Bruder der Schauspielerin Karoline Heigel, und dann nach dem Eintreffen der Marchandschen Truppe waren in München die Singspiele eifrig ge-

[1]) Er war Violoncellist in der kurf. Kapelle. Gerber, Tonkünstler-Lexikon, 1813, 3. Teil, Sp. 425.

[2]) Franz von Paula Reiner, geb. 1749 in Kroatien, ging früh zur Bühne, 1775—1778 in München als Mitglied der Nießer-Seeauischen Truppe, 1781 in Wien (Nohl, Mozarts Briefe, S. 343).

pflegt und im Publikum beliebt geworden, eine Erscheinung, die in der Stadt selbst Komponisten und Textdichter zu eigenem Schaffen ansporte. Den höchsten Triumph feierte die berühmte Mlle. Wendling, als sie, lang erwartet, von Mannheim nach München übersiedelte und in Bendas Romeo und Julie am 14. November 1784 auf der Nationalbühne auftrat.[1]) Das allgemeine Interesse für die Singspiele war dadurch stark erhöht, und so mußte eine eigene Gesellschaft vielen willkommen sein.

Die Singspiele der Michelschen Truppe waren Hanswurstiaden, ins Graziöse, Feine übersetzt. Italienischen und französischen Ursprungs waren die meisten. Piccini, Tozzi, dann aber auch einheimischen Komponisten wie Franz Gleißner,[2]) Joseph Michl,[3]) Moßmayr[4]) wurde Beachtung geschenkt. —

Für die nächsten Jahre bieten die Münchener Archive und die gedruckten Quellen jener Zeit nichts.

Aus Bertrams Annalen des Theaters (I, 1788) geht hervor, daß vom 28. Oktober 1787 an die Teichmannsche Gesellschaft, bestehend aus Vater, Mutter, vier Kindern und einigen „Nothelfern", beim Faberbräu spielte. „Die beiden ältesten Stieftöchter, Dlles. Grünberg, haben Talent und verdienten ihrer besseren Aufführung wegen ein besseres Schicksal, die übrigen vom Direktor bis zum Lichtputzer verdienen das Nennen nicht, und mancher arme Autor wurde von ihnen an den Pranger gestellt," so lautet das Urteil des Münchener Korrespondenten.

In den Jahren 1788 oder 1789 muß der österreichische Schauspieldirektor Karl v. Morocz[5]) hier gespielt haben. Im Dezember 1789

[1]) „Ein Beifall, von dem die Kronik der hiesigen Bühne noch kein Beispiel aufzuweisen hat." Ephemeriden der Litteratur u. d. Theat., 1785, I, 13.

[2]) Franz Gleißner, geb. 1760 zu Neustadt an der Waldnab, kam anfangs der achtziger Jahre in das Münchener Seminar, später Hofmusiker in der Kapelle, dann seit 1811 bei der Kgl. Steuer-Vermessungs-Kommission Inspektor für die Steindruckerei. Er ist der Erfinder des Noten-Steindruckes. — Als Komponist lieferte er heroische Ballette und Singspiele. Seine Agnes Bernauer wurde — so berichtet Lipowsky, Musik-Lex. 1811, S. 422 — in München 22mal nacheinander von der Moroczschen Truppe gegeben.

[3]) Joseph Michl, geb. 1745 zu Neumarkt in der Oberpfalz, stud. in München, ausgebildet vom Fürstbischöfl. Kapellmeister Cammerloher in Freising, 1774 nach Italien geschickt, verlor in Max Joseph seinen Hauptgönner, starb arm in seiner Heimat 1813. Vgl. Rudhart, a. a. O. S. 152 ff., S. 164.

[4]) Über ihn ist mir nichts bekannt geworden.

[5]) Genaueres über seine Herkunft ist mir unbekannt. Teuber, Geschichte des Prager Theaters, II, 184 f., spricht von Carl von Morocz, „aus Baiern",

befand er sich in Augsburg, wo ihm der Stadtmagistrat die Aufführung des Blumhoferschen Sittengemäldes „Die geistliche Braut als weltliche Hochzeiterin" untersagte. Morocz war darüber sehr verwundert, beklagte sich in einem längeren Schreiben, indem er den großen pekuniären Schaden eines solchen Verbotes betonte. Der Pöbel, der ja stets aus Mücken Elephanten mache, müsse ihn nun für einen Ketzer und Heiden halten und seine Vorstellungen weniger aufsuchen. Im „ganz katholischen München" habe er das Stück „sogar zwölfmal" aufgeführt. — Daß Morocz in München in diesen Jahren war, beweist außerdem ein Gesuch[1]) an den Münchener Rat vom April 1790, in dem er die Bitte ausspricht, „wieder" zum Faberbräu ziehen zu dürfen. Der Ratsbeschluß lautete, daß sich zu diesem Zwecke das Stadtoberrichteramt erst mit Graf Seeau ins Benehmen setzen solle.

Mit dem Jahre 1790 beginnt nun ein Konkurrenzkampf zwischen Seeau und den beim Faberbräu spielenden Truppen, der deutlich beweist, wie viel höher die Leistungen der letzteren gestiegen, vielleicht auch, wie viel tiefer die der Nationalbühne gesunken waren. Hanswurst war allmählich verschwunden. Schon die letzten Gesellschaften hatten bessere Stücke herzlich schlecht gespielt.

Eingeleitet wurde dieser Kampf durch Rechtsstreitigkeiten zwischen Seeau und dem bürgerlichen Faberbräuer Joseph Brunner. Die Einzelheiten lassen sich dabei nicht mehr sicher feststellen, zumal das erhaltene Aktenmaterial nicht ohne innere Widersprüche ist; es mögen daher nur die Hauptsachen skizziert werden.

Im Jahre 1790 bat jener Joseph Brunner den Rat um Unterstützung seines Theater-Privilegiums. Worin dieses bestand, läßt sich nicht mit Sicherheit angeben. Offenbar hielt er sich oder war er befugt, den ihm gehörigen Theatersaal nach eigenem Ermessen an Wandertruppen abzugeben, sofern diese mit einem vom Grafen Seeau ausgefertigten Patente versehen waren. Immerhin mußte sein Gesuch wohlbegründet sein, denn in einer Ratssitzung vom 8. Februar 1790[2]) wurde beschlossen, daß man das „zwischen Graf Seeau und dem Herrn Bürgermeister von Bergmann seel. einseitig [also ohne

---

der 1786 mit seiner Truppe auf dem Nationaltheater und dem Kleinseitner Theater in Prag gespielt habe. Vgl. zu Morocz Anmerkung 2.

[1]) Stadtarchiv München, Ratsprotokoll, 1790, II, Sitzung vom 16. April.

[2]) Stadtarchiv München, Ratsprotokoll, 1790, I, Sitzung vom 8. Februar.

Brunners Zuziehung][1]) abgeschlossene Verständnis in betreff der hierher kommenden Schauspieler hierfür wieder aufgehoben wissen wolle und daß man dem Gesuch des Faberbräuers allerdings geneigt sei". Seeau schien sich also durch eine seiner beliebten mündlichen Abmachungen wieder ein Verfügungsrecht angeeignet zu haben, das er formell nicht vertreten konnte. Zunächst sollte sich der Stadtoberrichter in Güte mit Seeau auseinandersetzen, sonst aber gedachte der Rat „in favorem des Faberbräuers und zur Aufrechthaltung der uralt städtischen Befugniß u[nterthänigsten]. Bericht ad intim: zu erstatten".[2]) Dieses kräftige Eintreten des Rates zeigte sich in demselben Jahre noch darin, daß er dem um Konsens nachsuchenden Schauspieler Jakob Friedrich Daber die Erlaubnis erteilte und davon dem Grafen Seeau Mitteilung machen ließ.[3]) Dieser beruhigte sich nicht. Er war im Besitze des alten Wallerottischen Privilegs vom Jahre 1753, das er am 1. Oktober 1779 käuflich erworben hatte. Dieses Privileg besagte, daß keine Truppe neben der des Privilegierten ohne dessen Wissen und Willen zu spielen habe. Dagegen stand nichts von einem Sonderrechte der Verfügung über das Lokal beim Faberbräu darin. Hier mochte die mündliche Zusage des Bürgermeisters nachgeholfen haben; der Rat konnte dagegen mit guten Gründen seine Forderung geltend machen, zumal die Theaterverhältnisse seit 1753 sich völlig geändert hatten. Schließlich zeigte sich Seeau zu Vergleichen bereit. Es wurde zwischen ihm und Brunner am 7. April 1793 ein Kontrakt aufgesetzt und unterschrieben, nach dem er gegen eine einmalige Abfindungssumme dem Faberbräuer das Wallerottische Privileg abtrat und ihm für seine Bühne freistellte, Schauspieltruppen aufzunehmen „ohne jedermanns Einrede oder Rückhfrage", und „so oft, wann und wie es ihm gefiele". Unglücklicherweise fand dieser Kontrakt, der mit einem Male Klarheit geschaffen hätte, die Bestätigung des Kurfürsten nicht.[4]) So blieb es beim alten. Jeder fremde Schauspieler hatte sich zuerst bei Seeau zu

---

[1]) Bezw. seines Vorgängers, des Faberbräuers Reitz. Über das zwischen Seeau und dem Bürgermeister abgeschlossene Verständnis fehlt nach Zeit und Inhalt jede weitere Kunde.

[2]) Stadtarchiv München, Ratsprotokoll, 1790, I u. II.

[3]) Ebenda. Sitzg. v. 6. Sept. 1790. Der Konsens wird ihm gewährt „mit dem Auftrag, daß er gereinigte Spiele aufführen, und sich samt seinen Leuten des Schuldenmachens enthalten solle".

[4]) Ebenda, Ratsprotokoll, 1793, II. Allergnädigste Resolution dd. 13. Mai 1793.

melden und seine Erlaubnis abzuwarten. Für die freie Disposition über das Faberbräutheater zahlte Seeau dem Besitzer nach wie vor jährlich 45 fl.

Dieser Ausgang der Streitigkeiten sollte bald der Grund werden, daß München kein zweites stehendes Theater erhielt.

Bevor die hierauf hinzielenden Ideen besprochen werden, sei die im April und Mai 1793 beim Faberbräu gastierende Voltolinische Gesellschaft[1]) erwähnt. Sie zählte achtundzwanzig Mitglieder und wählte Augsburg häufig zum Spielort. Ihr Repertoire[2]) zeigte schon recht guten Geschmack. Schauspiele, Trauerspiele, Ritterdramen, Operetten waren darin vertreten. —

Mit dem Eintreffen des Reichsedlen Aloys Fürchtegott v. Hofmann begann für Seeau der letzte, mit Unterbrechungen sechs Jahre währende Kampf.

Hofmann war ein geborener Bayer. Er stammte aus Burglengenfeld, wo sein Vater als Hofrat lebte.[3]) Er selbst zog auf die Universität,[4]) die er, wie er selbst meint, „voll von Kenntnüssen, durch vieljährige Studien gesammelt", 1780 verließ. In Neuburg machte er darauf sein Examen und nahm eine Stellung als Prokurator am

[1]) Joseph Voltolini, Balletmeister bei der Schuchschen, dann der Wäserschen Gesellschaft, schließlich Direktor einer eigenen Truppe, mit der er meistens in Augsburg, Freiburg i. B., Konstanz und in der Schweiz spielte.

[2]) s. Anhang.

[3]) Maximilian Gritzner, Bayerisches Adelsrepertorium, Görlitz, 1880, enthält auf S. 196 unter 1790, 26. September, den Eintrag: Hofmann, Renovationsadelsstand, mit „Edle von", für Christoph Adam von Hofmann, kurpfalzbayr. Hofrath und Landgerichtsschreiber zu Burglengenfeld, Johann Georg, Reg.-Advokat und Stadtphysikus zu Neuburg, und Matthias, Stadtvogt daselbst, sowie Kastner zu Gundelfing und kurpfalzbayrischer Hofrath und Landgerichtsschreiber zu Burglengenfeld, aus einem 1530 von Karl V. mit Wappenbrief versehenen und 1588 in den Reichsadelstand erhobenen Geschlechte. 1813 Immatrikulation der Familie bei der Edlenklasse, 1841 bei der Adelsklasse. — Wappen: Tyroff, Bayerisches Wappenbuch, VI, 23.

[4]) Das Matrikelbuch der Ingolstädter Universität pro annis 1779—1798 enthält „Die 5ta January 1779" folgenden eigenhändigen Eintrag (Nr. 58): „Praenobilis Aloysius Hofmann Burglengenfeldensis Neo-Palatinus Juris utriusque candidatus in collegio caesariensi." — Danach ist die Angabe im Gothaer Theaterkalender, 1786, S. 141, er sei 1759 in Regensburg geboren, falsch. Er wird dort auch fälschlich Adolph Fürchtegott v. H. genannt. Von seiner Frau heißt es: Maria Anna von Hofmann, geb. von Horvath, geboren 1763 zu Hermannstadt, betrat 1782 die Bühne.

Landrichteramt zu Burglengenfeld an. Bald zog es ihn jedoch aus der kleinen Stadt fort; er wandte sich nach München, um dort „für seinen emporstrebenden Geist angemeßne Staatsbeförderung" zu erhalten. Aber diese Wünsche sollten ihm nicht erfüllt werden; sein Vater konnte, noch mit einer Reihe unversorgter Kinder gesegnet, den Erwachsenen nicht mehr ernähren, und so ging Hofmann, mehr aus Verzweiflung und unstäter Ruhelosigkeit als aus innerm Trieb, „des Sollizitirens überdrüssig", zum Theater. Er war einer jener vielen, die sich für kleine, enge Verhältnisse zu groß dünken und für Großes zu klein sind. Erziehung und Anlage berechtigten ihn zu Wünschen, die er jedoch bei seiner Zerfahrenheit und Reizbarkeit nie selbst durchzusetzen vermochte. Trotzdem war er in seinem neuen Berufe nicht ohne Glück. Nach längerem Wanderdienst gründete er eine eigene Truppe, mit der er Böhmen, Ungarn, Österreich, die Schweiz, dann die süddeutschen Länder von Konstanz über Memmingen bis München bereiste.

Im November 1793 traf er in München ein; mit Seeaus Erlaubnis begann er am 6. Dezember zu spielen.[1]) Aber kaum hatte er festen Fuß gefaßt und die Lage überschaut, da tauchte schon in ihm, der des jahrelangen weiten Wanderns müde war, der Plan auf, München als dauernden Spielort zu wählen. Von verständnisvollen Männern unterstützt — Karl v. Eckartshausen, Sebastian v. Rittershausen, die beiden Dichter waren darunter — suchte er das Wallerottische Privileg sich käuflich zu erwerben. Zu diesem Zwecke bat er seinen Vater um die Auszahlung des mütterlichen Erbteils in der Höhe von 600 fl.; als der Alte jedoch hörte, daß sein ungeratener Sohn das Geld „zu einem solchen Brode, wie das Theater sei," verwenden wolle,

[1]) Kgl. Kreisarchiv München, H. R. fasc. 468 Nr. 575. Seeau schloß mit ihm am 29. November den Kontrakt ab, der in einzelnen Punkten beweist, wie geschickt Seeau seinen eigenen Vorteil zu wahren wußte. Ich hebe vier Punkte aus dem Kontrakt hervor:

1. außer den Sonntagen darf Hofmann an den Tagen, wo im Nationaltheater gespielt wird, beim Faberbräu nicht spielen;
2. für jede bis zu den hlg. 3 Königen stattfindende Vorstellung hat Hofmann dem Grafen Seeau 5 fl. zu zahlen;
3. von den hlg. 3 Königen an hat Hofmann im Redoutensaal die maskierten Akademien durch Aufführung mehrerer von Seeau zu bestimmender Operetten zu unterhalten;
4. die dabei entstehenden Kosten für Musik, Dekorationen 2c. bestreitet Seeau ex propriis. (Die Dekorationen waren meist vorhanden, die Musik kostete Seeau nichts!!)

verweigerte er die Sendung und hob die Summe für seine Enkel auf. Damit war dieser Plan zunächst vereitelt. Hofmann beschloß nun aber, als im Frühjahr 1794 das Gerücht unter den Schauspielern umging, Seeau habe die Faberbräubühne dem böhmischen Prinzipal Mihule vergeben, mit einem kühnen Sprung allen zuvorzukommen. Er reichte beim Kurfürsten persönlich ein Gesuch ein, in dem er als ein Landeskind bat, ihm „das ausschließende Privilegium dahin zu ertheilen, daß er vor allen andern Schauspieldirektoren berechtiget sey, nicht nur das Neben-Theater beim Faberbräu, so oft und so lange er wolle, mit seiner eigenen Gesellschaft in Besitz zu halten, sondern auch in andern vor der Stadt gelegenen Vorstädten und Gründen Theaters zu errichten, wenn er das Faberbräu-Theater zu gewißen Jahreszeiten zu seinem Vortheil nicht mehr zuträglich fände". Im Falle der kurfürstlichen Zustimmung verpflichtete sich Hofmann, jährlich 100 fl. dem Armenfonds zu stiften. Indessen hatte er mit dieser captatio benevolentiae nicht den gleichen Erfolg wie Lorenzoni anfangs bei den Stadtvätern. Auch machte er dabei insofern die Rechnung ohne den Wirt, als er wohl kaum vermutet hatte, daß der Kurfürst dieses Gesuch — wie alle in Theatersachen — dem Grafen Seeau zur Begutachtung übergab. Wie nun die Entscheidung ausfiel, läßt sich leicht erraten. Seeau fand sich „durch solch erbethenes Privileg beschwehrt", meinte, daß ihm ohne Entschädigung vom allerhöchsten Ärar die Last einer zweiten stehenden Bühne nicht aufgebürdet werden könnte und bekrittelte „dieses verkleisterte Hofmannische Gesuch" mit schönstem Erfolg.

Ende Juli 1794 traf ihn sogar das Verbot, weiter zu spielen. Scharf prägt sich hier wieder aus, wie gern der Rat für die Wandertruppen, die die städtische Bühne bezogen, eintrat, wie machtlos er jedoch der Regierung, d. h. dem Grafen Seeau gegenüber war. Hofmann hatte einen Monat zuvor gebeten, ihm „etliche zelte, zwei kleine Kanonen, Harnische und andre kleine Waffengeräthe zur Producierung dreier Vorstellungen unter freiem Himmel in einem Garten außer der Stadt" zu verabfolgen. Der Rat ging auf seine Bitte ein und wies das Zeughaus an — nur die Spielerlaubnis konnte er nicht erteilen.

Für Hofmann brach eine Zeit der bittersten Not an. Garderobe und Dekorationen mußte er zur Tilgung der Schulden veräußern, neue Schulden stellten sich ein. Bittend und bettelnd meldete er sich im Winter wieder und erhielt — Seeau konnte ihn im Karneval gut gebrauchen — Erlaubnis.

Da wurde im Februar 1795 die Vermählung Karl Theodors mit der Erzherzogin Maria Leopoldine gefeiert. Die allgemeine frohe Stimmung wollte sich Hofmann nicht entgehen lassen, den Hof sich geneigt machen, und so verfertigte er ein ländliches Festspiel „Unterthanenglück", das er „Bavariens neuer, fürstlicher Mutter" weihte.[1])

Ins Dorf Dinzelbach führt das Festspiel, wo der Graf Sering seinen Geburtstag feiert. Weniger jedoch dieses Festes wegen als zu Ehren des fürstlichen Hochzeitspaares beglückt der Graf seine Bauern durch Erlassung eines Frontages und durch andere Geschenke. Um dem Tage obendrein die festlichste Freude zu geben, dem Tage, an dem Bayern Aussicht auf das Fortleben von Karl Theodors Stamm erhält, genießt der Graf mitten unter seinen Bauern die Freude aller, das Unterthanenglück. Natürlich verwandelt sich die Szene in einen Tempel; auf einer opferfeuerflammenden Urne steht die transparente Inschrift: „Unterthanenopfer", über dem Tempel schwebt Fama; an dem „Abhang ihrer Trompete ist eine Manns- und Frauenhand ineinandergeschlungen zu sehen", an einem in den Wind fliegenden Zettel finden sich die transparenten Worte: „Verbindung zum Unterthanen Wohl". Gärtner und Gärtnerinnen ziehen in buntem Reigen auf, singen freudige Chöre; und als sie darauf von den Bäumen Orangen pflücken, da sind die Bäume von der allgemeinen Festesfreude so angesteckt, daß sie für jede abgenommene Frucht ein Wort in Transparentschrift stammeln, bis schließlich unter Musik und Gesang die Wünsche hervorleuchten: Vater lebe — glücklich — gesegnet — lange — Mutter blühe — glücklich — gesegnet — lange.

Dieses schöne Festspiel wurde dem Publikum bei freiem Eintritt gegeben. Das Theater war von Leuten aller Kreise überfüllt. Hofmann ließ das Stück drucken und allenthalben im Lande versenden, „um das patriotische Gefühl der Baiern wieder aufzumuntern"! Dem Kurfürsten durfte er ein Exemplar des Stückes und einen auf Atlas gedruckten Zettel überreichen. Man dankte ihm, dankte ihm mündlich, dankte ihm herzlich. Aber warum war das Stück geschrieben?

---

[1]) Die Zensurlisten enthalten den Titel eines andern aus gleichem Anlaß geschriebenen Stückes: „Die gute Landesmutter oder Unschuld siegt", verfaßt von Siegmund Börnstein (?), Schauspieler. Auch ein Lustspiel von dem Ingolstädter Kandidaten der Rechte Blasius Kindersperger „Theodor und Röschen oder die Vermählungsfeyer", in dem „die Personen in patriotischem Eifer handlen", wird zu diesem Zwecke geschrieben sein.

Hofmann hielt es recht bald für nötig, dem Kurfürsten mitzuteilen, daß der Druck des Stückes und die Gewähr freien Theaterbesuches ihn sehr in Schulden gestürzt hätten, aus denen aber etwa 150 fl. ihn retten könnten. Seine unverschämte Bitte wurde ignoriert. Eine kurze, ihm für die Fastenzeit gewährte Spielerlaubnis für geistliche Stücke ging zu Ende. Sorge und Not standen vor der Thür. Noch einmal erinnerte er gehorsamst an sein Festspiel. „Ifflanden in Mannheim", schrieb er, „haben die versammelten Fürsten und Fürstinnen über den unbedeutenden (!) Prolog: Liebe um Liebe[1]) mit prächtiger Freigebigkeit zum reichen Manne gemacht, mir hat mein Unterthanenglück, welches wahrlich an Patriotismus und warmer Herzens-Sprache weit über jenen Prolog geht, ein Abweisungsdekret über eine kleine unbedeutende gratification zu wege gebracht; warlich, diese Betrachtung ist äußerst schmerzlich für mich." [2])

Als Ersatz bat er um die Lizenz, die vier vaterländischen Dramen Ludwig der Bayer, Ludwig der Strenge, Hainz von Stein, Kaspar der Thorringer nur einmal spielen zu dürfen, weil dann das Volk in dichten Scharen herbeigeströmt wäre. Hier bestand jedoch das Zensurkollegium mit starrer Miene auf dem alten ertötenden Verbote. Hofmann griff in seiner Not zu den listigsten Mitteln. Er wählte Extemporierkomödien, wie sie Lorenzoni auf dem Anger spielte, er gab alten, längst bekannten Stücken neue Namen, um so das Publikum in größerer Zahl ins Theater zu locken. Da hatte selbst der Präsident des Zensurkollegiums, Freiherr v. Schneider, Erbarmen, und er setzte an den Rand einer überaus harten Zensurforderung seiner Räte die Worte: „Es ist unbillig, daß von diesem ohnehin halb verhungerten Menschen für die Aufführungs-Lizenz seiner elenden Angerkomödien ein Tax genommen und so demselben das odiosum der Zensur noch mehr verbittert, und dagegen zu schreien Anlaß gegeben werde."

In dieser bittern Not — Hofmanns Frau sah zudem ihrer sechsten Entbindung entgegen — legte sogar Graf Seeau ein gutes Wort für

---

[1]) Geschrieben zur Feier der Vermählung des Herzogs Max Joseph von Zweibrücken (späteren Königs Max I. von Bayern) mit der Prinzessin Auguste von Darmstadt am 20. November 1785 Vgl. Iffland, Meine theatralische Laufbahn, Leipzig, 1798, S. 62 ff., und Tagebuch der Mannheimer Schaubühne (hrsg. v. Trierweiler), I, 15.

[2]) Schreiben dd. 8. Juli 1795. Kgl. Kreisarchiv München, H. R. fasc 468 Nr. 575.

Hofmann ein, gab es ihm doch obendrein willkommene Gelegenheit, wieder einmal tüchtig über die Zensur zu schimpfen.

„Wenn jeder Unternehmer oder Speculant“, schrieb Seeau, „bei seinem angegebenen Erwerbszweck so genau durchsplittert würde, so würde mancher sicher nichts unternehmen dürfen.“[1]) Hofmann sei in seinem Fache trotz allem „ein geschückter Mann“; die Lebenspreise, die dadurch bedingten höheren Gagen würden durch die Einnahme längst nicht gedeckt. Das beste wäre, dem Hofmann eine entsprechende Civilstellung zu verschaffen, die ihn und seine Familie ernähren könne. — Vorläufig erteilte Seeau dem Ärmsten wieder die Schauspielerlaubnis für den Winter 1795/1796, verpflichtete ihn jedoch zur unentgeltlichen Hilfeleistung in den maskierten Akademien.

Hofmann faßte Mut; während er beim Faberbräu weiterspielte, schickte er ein ernstes, langes Gesuch an den Kurfürsten (dd. 18. Dezember 1795), das bittere Klagen über die Zensur enthielt und den Wert seiner Stücke gegenüber denen der Angerkomödianten betonte. Drei Vorschläge machte er dem Kurfürsten: entweder erstens ihm zu gestatten, jährlich vom 1. Oktober bis 1. Mai beim Faberbräu zu spielen, ihm dagegen für den Sommer ein Patent für die pfälzischen und bayerischen Provinzialstädte auszustellen, oder zweitens ihm eine sichere Staatsanstellung (zu der er sich fähiger als mancher andere Kopf dünke) zu verschaffen, oder drittens ihn nur noch bis Mai 1796 spielen zu lassen, worauf er dann bei der Auszahlung von 500 fl. Reisegeld sich feierlich verpflichten wolle, nie wieder in seinem Leben Bayern zu betreten noch je Anspruch auf kurfürstliche Dienste zu machen.

Die Antwort kam wiederum von Seeau. Ein Patent für die Pfalz und Bayern empfahl er dem Kurfürsten, riet dagegen „unmaaßgeblichst“ von der Stabilierung der Hofmannschen Truppe ab! Zum zweiten Male also scheiterte an ihm die Gründung einer zweiten stehenden Bühne (denn zu nichts anderm hätte Hofmanns erster Vorschlag geführt)! Seeau zeigte sich dabei großmütig; „je nachdem ich das Nebentheater“, berichtete er, „nach Umständen von Zeit zu Zeit zu besetzen für dienlich erachte, werde ich auf ihn |: v. Hofmann :| suppositis supponendis den Bedacht nehmen.“ Diesen verschachtelten Klausulierungen fügte Seeau dann einige billige lobende Worte bei: „Überhaupts wollte ich diesen Mann, der ein fähiger Kopf

[1]) Schreiben vom 25. November 1795. Kgl. Kreisarchiv, ebenda.

zu sein scheint und der gewiß nur aus Mangel andern Unterkommens sein gegenwärtiges mißliches und unstätes metier ergriffen hat, Euer Churfrl. Drlt. höchster Huld und Gnade auf das nachdrücklichste anempfohlen haben."

Wie scharf mußte die Konkurrenz Hofmanns Seeau berühren, wenn er so liebevoll schreiben konnte! Noch einmal kam es zu heftigem Kampfe zwischen beiden. Die Witwe des 1794 gestorbenen Faberbräuers Brunner schloß auf Grund des am 7. April 1793 zwischen Brunner und Seeau vollzogenen [landesherrlich aber nicht bestätigten] Kontraktes mit Hofmann einen neuen Kontrakt, der dem Grafen Seeau das jus prohibendi wie das Verfügungsrecht über das Faberbräutheater aberkannte. Aus den zahlreichen erbitterten Beschwerde- und Antwortschriften, die deswegen verfaßt wurden, sei hier Seeaus Drohung hervorgehoben, Hofmann zur Not mit Gewalt aus der Stadt bringen zu lassen. Noch einmal kam und ging er; die Kriegswirren trugen das Ihre dazu bei, daß er nirgends festen Fuß fassen konnte. Zum letzten Male bat er im August 1798 den Rat, auf dem Rathaussaal sechs Vorstellungen geben zu dürfen. „So gerne man wollte — kann seinem Petito nicht willfahrt werden," lautete der Bescheid.[1]) Kurz darauf teilte er den Behörden mit, daß er als kaiserlich privilegierter Schauspieldirektor nach Venedig gehen werde. Als Abschiedsgabe erhielt er ein viermonatliches Spielpatent für seine Durchreise durch bayerisches Land; nach München kehrte der Unglücklich-Ruhelose nie mehr zurück.

Mancherlei Schwankungen war im Lauf dieser an äußerem Elend für Hofmann so reichen Zeit seine Mitgliederzahl und sein Repertoire unterworfen gewesen. Bedeutende Talente waren die meisten nicht.[2])

---

[1]) Stadtarchiv München, Ratsprotokoll, 1798, III, Sitzg. v. 31. Aug. 1798.

[2]) Gottlieb Kölbel, ein Mitglied der Truppe, gab heraus: „Theaterbothe von der kurpfalzbaierischen Haupt- und Residenzstadt München während des Aufenthalts der v. Hofmannischen Schauspielergesellschaft am Faberbräutheater daselbst vom 6. Dec. 1793 bis den 25. Juli 1794. Gedruckt auf Kosten des Verfassers." Danach bestand im Winter 1793—1794 die Truppe aus: „Herr v. Hofmann, Direkteur, Frau v. Hofmann, Direktrice. Schauspieler: HH. Crenzin, Frankenberg, Gunkel, v. Hofmann, Huft, Kölbel, Krebs, Muk, Seiz, Senefelder, Schunder, Schweiger, Spiri, Stettin, Stohn, Strom, Thau, Unhoch, Wagner. Schauspielerinnen: Fr. Frankenberg, Igfr. Nanette Günther, Fr. Günther, Fr. v. Hofmann, Fr. Kölbel, Fr. Schunder, Fr. Spiri, Fr. Stohn. Agirende Kinder: Sophie Günther, Fritz Günther, Eman.

Aber es waren doch tüchtige und geistvolle Schauspieler darunter wie z. B. der Dichter Anton Crenzin, der Dichter und spätere Erfinder der Lithographie Aloys Senefelder (beide 1793/94), an Talent aber und Leidenschaftlichkeit alle überragend, hier freilich noch ein Anfänger, Ferdinand Eßlair![1])

Das Repertoire wurde vorübergehend auf platteste Niedrigkeit herabgedrückt, hob sich dann aber wieder zu einer Höhe — relativ verstanden —, die der der Nationalschaubühne völlig gleich stand. Beils Curd von Spartau, Hübners Camma, Senefelders Mathilde von Altenstein, von Münchener Werken außerdem noch Rittershausens „Tochter Jephtes", Babos „Dagobert" und „Oda", ferner Emilia Galotti, Hamlet, König Lear, Cymbeline waren darunter vertreten.

Rechenmacher, Johanna Rechenmacher. Soufleurs: Hr. Schunder und Huft. Friseur: Hr. Pedner. Theatermeister: Grünwald." — Soviel aus den wenigen erhaltenen Theaterzetteln späterer Jahre hervorgeht, blieb diese Truppe nicht lange beisammen. Unkontrollierbar ist die Nachricht Lipowskys (Bair. Musik-Lexikon, 1811, S. 318 f.), daß Katharina Schröfl bei Hofmann engagiert war. Sie stammte aus Mosach, war 1767 als Tochter eines Schullehrers geboren, lernte vom Vater Gesang und Klavierspiel, von einem alten Jäger in Neuhausen bei Nymphenburg Violinspiel. Ihre weitere Ausbildung genoß sie durch den Hofmusiker Max. Geiß, den Tenoristen Valesi, den Organisten Balthasar Buchwiser und den Kapellmeister Peter Winter. Sie spielte zuerst in der Gesellschaft des Virgilius Michel beim Faberbräu, kam dann zum Theater des Grafen Erdödi in Preßburg, spielte in Ofen, Pest, Graz, Salzburg, kam wieder nach München, ohne an der kurf. Oper Anstellung zu finden, trat in Hofmanns Truppe ein, darauf Reisen nach Augsburg, Nürnberg, Regensburg, Passau, Salzburg, Innsbruck, bis sie in Wien als k. k. Hofopernsängerin angestellt wurde. Sie heiratete den Bassisten Joseph Kainz.

[1]) Folgenden Theaterzettel bewahrt der Histor. Verein von Oberbayern (V, 24, 14) auf: Faberbräu, 7. April 1797. Samson oder Gottes Gnade und Rache. Ein von uns noch nie aufgeführtes, vortreffliches, biblisches Trauerspiel i. 5 Aufz., vom Riccoboni. — Phanor, König der Philistäer = Hr. Alsdorfer, Achab, erster Feldherr = Hr. Helfert, Timnatea = Fr. Helfert, Dalila = Fr. Schack, Armilla = Mlle. Georg, Manoah, ein israelitischer Fürst = Hr. v. Hofmann, Samson, sein Sohn = Hr. Eßler, Hazael = Hr. Kraus, Gerar = Hr. Maier, Eine Stimme vom Himmel = Fr. v. Hofmann. Viele vornehme Philistäer, Philistäische Priester, Kriegsleute; Ein Löwe, mit dem Samson kämpft. — Die gegenwärtige Erbauungszeit, wo Christen an der anschaulichen Rückerinnerung der religiösen Geschichte Vergnügen finden, mahnt auch uns, etwas zur Erweckung frommen Eyfers beyzutragen; wir werden daher jene allergnädigst von höchsten Orten abermalen erhaltene Spielerlaubniß für die Charwoche dazu anwenden, Auszüge der biblischen Geschichte anschaulich zu machen, ehrwürdig in der Darstellung und erbaulich in der Anwendung."

Die Pflege einer besonderen Gattung von Schauspiel oder Oper macht sich bei Hofmann nicht bemerkbar; überall lugt seine ängstliche Mühe hervor, das Publikum anzulocken und darum von allem etwas, vom Hamlet bis zur Prinzessin Evakathel und Prinz Schnudi, zu geben.

Für das Publikum selbst ist dieses Repertoire bezeichnend; es nahm mit allem vorlieb, es verstand nicht, Spreu vom Weizen zu sondern. Auch das Vorhandensein einer Nationalbühne hatte an diesem Erfolg nichts ändern können. Sie trug eher nach wenigen Jahren des Glanzes zum Niedergange des Geschmackes bei. Laut und vernehmlich hatte auch in München der Ruf von dem pädagogischen Wert der Bühne geklungen, aber er hatte nur geklungen.

E. Äußere Entwicklung der Nationalschaubühne bis zum Tode Karl Theodors.

Graf Seeaus Entreprise auf Lebenszeit, Theatergesetze, Plan eines neuen Theaters, Verwaltung, Zensurschwierigkeiten.

Das Schicksal der Nationalschaubühne war von dem Tage an besiegelt, wo Graf Seeau die „Entreprise" auf Lebenszeit übertragen wurde. Das war am 15. September 1784. Nun waren solche Pläne, wie sie während Schröders Anwesenheit noch in der Erkenntnis vorhandener Mängel aufgetaucht waren, unmöglich gemacht. Seeaus Alter — er war bereits 71 Jahre — machte sich immer deutlicher bemerkbar. Energie und Einsicht in die zunehmende Verwilderung schwanden dem alten Herrn völlig; eine gereizte Geschäftigkeit, ein unruhiges Hin und Her spricht aus seinen Gesuchen und Verordnungen. Statt die eigene Bühne künstlerisch zu heben und damit den besseren Teil des Publikums fest an sich zu ketten, statt weitere Kreise zu erziehen, witterte er in den Faberbräutruppen bis hinab zum kleinsten Marionettenspieler den einzigen Grund des Rückganges seiner Bühne. Er verzettelte das bißchen Kraft, das ihm noch geblieben war, mit unnützen Schreibereien; er suchte Geld zusammenzuscharren und merkte nicht, wie ihm Geld aus den Fingern glitt. —

Ein Vizeintendant wurde ihm in der Person des kurfürstlichen Kämmerers und Hofrats Klemens Grafen v. Törring-Seefeld zur Seite

gegeben. Laut allerhöchsten Reskripts vom 19. Juni 1784 sollte dieser „die zu der Hofmusik- und Theater-Intendance erforderlichen Eigenschaften durch eine beflissene Anwendung sich behörig zueignen, und bey ernannter Intendance durch schöpfenden Unterricht und Kenntnisse dergestalt sich befähigen, um er sonach in verschiedener Theatralischen Verrichtungen von dem Tit: Grafen von Seeau beygezogen oder in dessen verhindernis fall substituirt werden könne, wornach über die von demselben erhaltene Fähigkeiten eine besondere berichtserstattung erwärtiget wird".[1]) Graf Törring wurde dann zum Vizeintendanten ernannt, hatte jedoch mit der deutschen Schaubühne nichts zu thun. Später wurde er (1799) zum ersten Intendanten der Hofmusik befördert, während seine Stelle, zugleich die eines Intendanten der Musik des deutschen Hoftheaters, dem Freiherrn v. Rumling übertragen wurde.[2])

Die künstlerische Leitung hatte Seeau mit dem Eintreffen der Marchandschen Truppe zunächst Marchand als Direktor übertragen. 1781 erließ er jedoch mit kurfürstlicher Einwilligung „Theatergesetze",[3]) die für die Wahl der Stücke, Austeilung der Rollen und die übrigen theatralischen Angelegenheiten einen Ausschuß festsetzten, der aus ihm selbst, dem Direktor Marchand und vier andern Mitgliedern bestand. Dieser Ausschuß hatte (§ 2) alle zur Aufführung vorgeschlagenen Stücke zu prüfen und alsdann durch Stimmenmehrheit zu entscheiden. Jedes Mitglied des Ausschusses hatte sodann die Besetzung der Rollen vorzuschlagen, worauf wieder Stimmenmehrheit entschied. Hinsichtlich der Proben, der zum Rollenstudium gewährten Frist (vierzehn Tage für eine Hauptrolle, acht Tage für eine Nebenrolle), der geschäftlichen Ordnung, der sittlichen Führung und anderer Punkte waren genaue Vorschriften erlassen, die, wären sie alle beachtet worden, die Zukunft der Bühne nicht jenem Schlendrian überliefert hätten. So aber scheint schon nach wenigen Jahren der Ausschuß nicht mehr zusammengetreten zu sein, so daß Marchand allein nach seinem Geschmack die Wahl der Stücke und die Besetzung der Rollen vornahm; häufiger stellten sich Klagen ein, die den französischen Geschmack des Direktors tadelten; in der Truppe selbst fand sich keine warnende Stimme, vielleicht weil jeder einsehen mochte, daß sich unter dem alten querköpfigen Intendanten,

[1]) Kgl. bayer. geh. Hausarchiv, Akt Nr. 2164.

[2]) Ebenda. Akt Nr. 2108. — Dekret vom 24. April 1799.

[3]) Das einzige Exemplar befindet sich in Grandaurs Nachlaß, Hof- und Staatsbibliothek, Cod. germ. 5962.

mochte er auch persönlich ein gutes Verhältnis zu seinen Schauspielern haben, nichts Neues beginnen ließ.

In dieses allmähliche Erstarren hätte fast ein kühner Plan Lorenz v. Quaglios[1]) neues Leben gebracht. Als im Jahre 1792 die Frage einer Denkmalserrichtung für Karl Theodor erörtert wurde, reichte Quaglio der Landschaft einen Entwurf ein, der zugleich die Errichtung eines neuen Theaters ins Auge faßte.[2]) Die Notwendigkeit eines Neubaues wurde von ihm mit praktischen und ästhetischen Gründen dargethan. Die hauptsächlichsten waren Baufälligkeit des alten Opernhauses,[3]) Gefährlichkeit bei Bränden, Mangel an Bequemlichkeit, nicht zuletzt aber die durch ein stilvolles, monumentales Gebäude sich ergebende Verschönerung der Stadt. Quaglios Plan verlangte den Abbruch des alten Franziskanerklosters samt dazugehörigen Gebäuden (Brauerei u. s. w.). Den Einwänden, die hier am sichersten zu erwarten waren, begegnete er im voraus, indem er für die Franziskaner das weit bequemere Paulanerkloster in der Au vorschlug und die Paulaner nach Amberg oder in sonst eines der vielen halbleeren Klöster versetzte, allwo sie auch die „ihrem Stande angemessene Ruhe“ hätten. „Die gleichfalls unausbleiblichen Einwürfe,“ fuhr er fort, „welche in Rücksicht der Religions Meinung von vielen der hiesigen Einwohner wegen Vertilgung eines Gott geheiligten und eines von der bürgerlichen Klasse geliebten Geistlichen bewohnten Klosters gemacht werden könnten, ließen sich ohnmaßgeblich in aller Unterthänigkeit beantworten: daß es eben nichts seltenes, auch nichts Neues wäre, für die Ehre des Regenten, und der ganzen Nation, für die Verschönerung der Haupt- und Residenz-

[1]) Lorenz Quaglio, geb. am 28. Juli 1730 zu Laino in Italien, seit 1758 in Mannheim angestellt, für dessen Theaterwesen er viel that, 1778 zum Hofkammerrat ernannt, kam dann mit nach München, wo er mit seinem Sohn Johann Maria und seinem Neffen Joseph Quaglio als Theatermaler und Architekt wirkte. Er erhielt 2000 fl., sein Sohn 650 fl., sein Neffe 650 fl. (Hofzahlamtsrechnung). Er starb am 7. Mai 1804. — Vgl. Walter, Gesch. d. Theat. u. d. Mus. am kurpf. Hofe, S. 174/175 und S. 340. Skizzen zu Quaglios Dekorationen besitzt das Kgl. Kupferstichkabinet.

[2]) Kgl. bayer. Reichsarchiv München, Fürstensachen, fasc. 98 Nr. 822.

[3]) Am 11. Februar 1785 war das deutsche Schauspiel-(alte Opern-)Haus von Maurermeistern und Zimmerleuten untersucht worden, so daß der Oberbaudirektor Lespilliez nach Hofe berichtete, es „obwalte dermall mündeste gefahr eines unglücks oder Einsturzes“. Nur sei das Theater an einem unschicklichen Ort erbaut. — Kgl. Hausarchiv, Akt 1712, L. 1, Hofhaushalt Karl Theodors.

stadt, für, und um dem durchlauchtigsten Regenten eine annehmliche auf die Stadtseite hinausgehende Winterwohnung, der hohen Noblesse, dem edeln Bürgerstande, und überhaupt dem ganzen Publikum einen schönen und bequemen, hauptsächlich aber sichern, sittlich ergötzenden Aufenthalt eines Schauspielhauses, aus Mangel eines andern (um das Ganze zu erlangen) schicklichen Platzes, durch Demolirung einer Kirche, und Versetzung eines Convents zu verschaffen."

Dieser Entwurf, der die Freilegung des heutigen Max Josephs-Platzes, die Errichtung eines etwa der Lage des heutigen Hof- und Nationaltheaters entsprechenden Schauspielhauses und die Entfernung alter — heute durch den Neubau der Residenz ersetzter — Gebäude vorhersah, erforderte zur Durchführung den Kostenaufwand von 300000 fl. An diesem scheiterte das ganze Projekt. Am 6. März 1792 erfolgte auf diesen „so mühsam als trefflich verfaßten Plan" der ablehnende Bescheid, „nachdem die dermaligen politischen Zeit umstände jede derley grosse unternehmungen erschweren und noch überhin das Land ausser den genueser Zahlungen (?) mit einer Million viermal hundertachtzig Tausend Gulden schwer verzinslicher anlehen behaftet ist".

Wir mögen heute das Scheitern dieses Planes in jener Zeit nicht bedauern, da ohne eine durchgreifende künstlerische Reform des Schauspiels ein neues Gebäude nur betrügerische Äußerlichkeit gewesen wäre. Das alte Opernhaus blieb bis 1795 noch in Benützung;[1]) das Residenztheater diente darauf auch der deutschen Schaubühne als Spielraum; 1801 wurde es vom Galeriedirektor v. Mannlich restauriert, das alte Opernhaus im Frühjahr 1802 abgetragen. In diesen Jahren tauchte dann der alte Plan, ein neues Theater zu errichten, wieder auf; aber erst 1810 erteilte von Paris aus König Max Joseph den Befehl, nach dem Muster des Pariser Odeon mit einzelnen den lokalen Verhältnissen entsprechenden Veränderungen ein Hof- und Nationaltheater zu erbauen, das infolge verschiedener Hindernisse erst am 12. Oktober 1818 eingeweiht werden konnte.

Der letzte Versuch, den Seeau unternahm, um seiner Bühne wieder straffere Zügel anzulegen, war eine Erneuerung und Verschärfung der

---

[1]) „Der nahe Jungfern-Thurm wurde zur Aufbewahrung von Theater-Effekten benützt, und als endlich das Theater gänzlich außer Gebrauch kam, so wurden auch die genannten Effekten aus dem Thurme genommen, und dieser zu einem Gefängnisse für Wechselschuldner eingerichtet." Beiträge zur älteren Topographie d. Stadt München, von K. G. Nagler, Oberbayer. Archiv, X, 12.

Theatergesetze von 1781. Die „Verordnungen und Gesetze des kurfürstlichen Nationaltheaters“ erschienen am 6. Februar 1793. Der Ausschuß bestand von nun an nur aus dem Direktor Marchand, den Schauspielern Huck, Heigel, Lambrecht und Zuccarini. Seeau hatte sich demnach ganz von der Erledigung künstlerischer Fragen zurückgezogen.

„Ordnung ist die Seele eines jeden Geschäftes,“ mit diesem zum Spott herausfordernden Satze begann der alte Graf die Verordnungen. „Friede, Eintracht und Wachsthum der Kunst gedeihen nur unter heilsamen, zweckmäßigen, auf Vernunft und Billigkeit gegründeten Gesetzen.

„Die Schauspielkunst vereint viele Menschen zu einem großen Zwecke. Jeder wirkt in seiner Sphäre nach dem Maße seiner Geisteskräfte, und nach den körperlichen Gaben, die ihm die Natur verlieh, zum Wohle des G a n z e n! Diesen Maßstab zu bestimmen, über die Kunst und ihre Ausübung zu beurtheilen, vermag nur der K ü n s t l e r, den langjährige Erfahrung, Fleiß, Eifer und tiefes gründliches Nachdenken leiten.“ Waren diese Worte keine leeren Redensarten, so konnten sie nur der Selbsteinschätzung Seeaus ein ehrenvolles Zeugnis ausstellen. Er mochte erkennen, wie wenig er selbst noch leisten konnte, mochte auch noch einmal den ehrlichen Versuch wagen, über Geldgeschäfte hinaus etwas zu erreichen. Ruhige Beratungen, ohne vorgefaßte Abneigung noch Vorliebe sollte der Ausschuß pflegen. Das war ein ziemlich unverblümtes Mißtrauensvotum für die Direktion Marchands. Selbst in Berliner Theaterzeitungen war zu lesen, daß die Rollen an der Münchener Bühne recht eigenmächtig besetzt seien, und es fiel allgemein auf, daß alle Stücke, in denen Marchand selbst mitspielte, besser besetzt und einstudiert seien als die, in denen er nicht hervortrat. Nun wurden wieder genaue Vorschriften erteilt. Marchand behielt die Stelle eines Direktors, hatte die Funktionen eines Oberregisseurs zu erfüllen, war aber sonst eigenmächtiger Auswahl der Stücke und persönlicher Rollenverteilung enthoben.

In einem besonderen Abschnitte wurden allgemeine Gesetze gegeben. Alles unsittliche, gehässige Betragen der Künstler wurde aufs neue als ihrer unwürdig verwiesen, empfindliche Geldstrafen auf Übertretungen gesetzt; dagegen kam die Intendanz gerechten Wünschen entgegen, gestattete das Alternieren in Hauptrollen u. s. w.

Wäre in der folgenden Zeit auf diese den Geist der Ordnung und Würde und die künstlerische Stellung des Theaters scharf betonenden Verordnungen mit Energie und Verständnis geachtet worden, das Theater hätte immerhin einen Aufschwung nehmen müssen. Aber so

wurden mit dem greisen Intendanten auch die Mitglieder alt. Für neue, junge Kräfte wurde wenig gesorgt. Vor allem fehlte es an jugendlichen Männern, die mit vorschauendem Sinne und Willenskraft auf Besserung innerhalb des Kreises der eigenen Kollegen gewirkt hätten. Von oben kam keine Anregung, von unten jedoch auch nicht.

Sechs Monate nach dem Erlaß dieser Verordnungen legte Marchand — es ist unklar, aus welchen Gründen, — die Direktion nieder. Es folgte eine unruhige Zeit, in der Lambrecht und zwei Jahre später Zuccarini die Direktion übernahm. Wie lange der Ausschuß wirklich bestand und ob er jemals die von Seeau zugebilligte künstlerische Leitung in Händen hatte, ob nicht vielmehr der Intendant seine eigenen Wünsche oft durchzusetzen wußte, darüber lassen sich nur Vermutungen anstellen. Vom Kurfürsten war jener Theaterausschuß nicht nur gutgeheißen (das war ja lediglich eine formale wertlose Bestätigung), sondern auch, „um das ganze seiner Vervollkommung näher zu bringen", angeordnet, daß alle Theatermaler, der Architekt Lorenz v. Quaglio sowie alle diejenigen Personen, die wegen der Aufgabe der italienischen Oper geschäftslos waren, ihre Dienste „unentgeltlich und unverweigerlich" dem Grafen Seeau zu leisten hätten.[1] Ihre Bezahlung, die bis 1787 aus dem Opernfonds bestritten wurde, übernahm der Kurfürst weiter auf eigene Kosten. Alle diese Einrichtungen waren jedoch vergeblich. Seeaus einziger Kampf galt den Konkurrenten beim Faberbräu und der Zensur. Hier wußte er durch eine Beschwerde nach der andern am meisten seiner Bühne zu nützen.

Seit dem Verbot der vaterländischen Stücke waren etwa zehn Jahre vergangen, in denen der Druck der Zensur auf die freie Entwicklung der Litteratur und die wertvolle Auswahl des Spielplans zugenommen hatte. Endlich verlor Seeau die Geduld und er klagte beim Kurfürsten die Zensur an, daß sie ihn vollständig zu Boden drücke. Er bestritt den „zwar biedern, aber unter juridisch- und theologischen Folianten und Aktenstücken graugewordenen, mit der sanften Muse und dem Theater unbekannten Männern"[2] die Fähigkeit, über Schauspiele eine Zensur zu üben, die mit dem „Kopf und Herz" des Publikums

---

[1]) Kurfürstl. Befehl dd. 14. März 1793. Geheim. Hausarchiv, Akt 1712, L. 1, Hofhaushalt Karl Theodors.

[2]) Schreiben an den Kurfürsten dd. 12. Dezember 1791. Kgl. Kreisarchiv München, H. R. fasc. 743 Nr. 48.

im Einklang stünde. Er machte sie für das schlechte Repertoire verantwortlich. „Aus der beinahe unendlichen Anzahl deutscher Theaterdichter", schrieb er, „sind es nur sehr wenige, die in aller Rücksicht wegen Originalität, kluger Einleitung, Sittlichkeit, und dem Urstoffe des Ganzen der moralischen Belehrung dasjenige leisten, was sie sollen. Und aus diesen so wenigen entspringt wieder eine nur äußerst kleine Summe, deren Stücken auf der hiesigen Schaubühne aufgeführt werden dürfen." Wie Aloys v. Hofmann, so bat auch Seeau unausgesetzt um die Freigabe der vaterländischen Stücke. Nichts bilde den Geist der Nation mehr als diese! „Der Britte und der Schwede und mancher unserer deutschen Nachbarn schämet oder freuet sich, je nachdem es die Lage heischt, seiner Nationalschauspiele. Er bekömmt Urkraft hieraus, hasset das Sträfliche seiner Vorzeiten, indem er dem Rühmlichen derselben nachzumeistern sich bestrebt. Und welch ein Stoff ist reichhaltiger, berechnender als die Geschichte unserer Vorältern?" Dann wies er auf einen wunden Punkt hin: „Zudem ist es auch der Mannheimer Schaubühne verstattet, vaterländische Stücke: einen Fust von Stromberg, Sturm von Bocksberg u. a. aufzuführen. Es gefiel aber Ew. Kurfrstl. Drlt. gnädigst, alle vaterländische Schauspiele zu verbieten, und Höchst Ihrem getreuesten Diener blieben in dieser Rücksicht nichts als Gehorsam und blinde Aufopferung des eigenen und des National-Vortheils übrig."

Wie sonderbar, daß kurze Zeit nach diesem Schreiben das Zensurkolleg auch nach Mannheim seine Krallen ausstreckte! Im November 1794 sandte es an den Kurfürsten einen Bericht, in dem es die scharfe heilsame Zensur der Schauspiele, die „bald verdeckte, bald offenbare Spuren von dem Geiste unsrer Zeit in sich haben", von neuem betonte.[1])

„Desto auffallender ist es daher," hieß es darauf, „daß Höchstdero Hoftheater in Mannheim von aller Aufsicht entbunden, dem Vernehmen nach viele Schauspiele aufführt, die wir für das hiesige entweder als anstößig ganz verworfen oder wenigstens von ihren gefährlichen Stellen gereinigt haben. Diese Freyheit des Mannheimer Theaters gegen die sehr nützliche Einschränkung des hiesigen betrachtet — giebt zwey ganz sonderbar contrastirende Resultate:

Erstens scheint die Lage von Mannheim, wo die mit Sittenverachtung immer vergesellschaftete Epidemie des Freiheitsfiebers in der Nähe

---

[1]) Kgl. Kreisarchiv München.

herrscht, wo die Verschiedenheit der Religion einer jeden die äußerste Vorsicht und Aufmerksamkeit gegen alle auch die geringste lächerliche oder gar ärgerliche Aufspielung auferlegt, wo die treuen Gesinnungen der Einwohner einer so nahen Gefahr ausgesetzt sind, eine noch sorgfältigere Theateraufsicht zu erheischen,

Zweitens kann weder der aufmerksame Ausländer noch das hiesige Publikum wenn von Grundsätzen ausgegangen wird, eine Ursach dieser Ungleichheit entdecken . . und kein Wunder also, daß mancher auf die falsche Schlußfolge verfällt, als müßte das Mannheimer Publikum entweder eines größeren Zutrauens oder einer geringeren Aufmerksamkeit als das Münchener Publikum von Seitens des Staates genießen." Das Zensurkollegium, das von seinem Standpunkt aus nur logisch und gerecht vorging, bat daher den Kurfürsten, den Freiherrn v. Dalberg anzuweisen, alle ältern und bereits gangbaren Stücke sowie die neu aufzuführenden nach München zur Zensur zu senden! Mannheim blieb gottlob von dieser Plage verschont. Karl Theodor mochte sich ferner in dem Wahn beglückt fühlen, die Kunst zu fördern. Scharf wurde diese charakterlose Ungleichheit zwischen dem, was München und was Mannheim gegönnt wurde, in der Anklageschrift ausgedrückt, die an Stelle der vielen winselnden Verherrlichungen zu Lebzeiten dieses Fürsten nach seinem Tode erschien und den guten Kurfürsten Max Joseph mit Karl Theodor ein Gespräch im Reich der Toten führen ließ.[1]) Da antwortet auf Karl Theodors Frage:

. . . . . War ich nicht in ganz
Europa als Mäcen der Wissenschaften
und Künste allgemein verehrt?

Max Joseph:

Das warst
Du in der Pfalz, in Baiern aber that'st
du grad das Gegentheil. Du schränktest alle
Denkfreiheit ein, und legtest Sklavenfesseln
dem Geist der Unterthanen an. —

---

[1]) Inhaltlich dasselbe erzählt Iffland: „Der Churfürst hatte zu München einer Gattung Obergewalt der Umstände nachgegeben, vermöge deren dort die Vorstellung [des Figaro] nicht zugelassen wurde. Der Hochwürdige in Gott, Pater Frank [† 1795], soll ihn zu Mannheim daran erinnert, der Churfürst aber gelächelt und darauf geantwortet haben: „Das habe hier zu Mannheim nichts auf sich." Er sah die Vorstellung mit Vergnügen, und bemerkte, wie gewöhnlich, jede Feinheit zuerst und laut." A. W. Ifflands dramatische Werke, Erster Band, Meine theatralische Laufbahn, Leipzig, 1798, S. 134 f.

und weiterhin:

Nur Schein war die Religion, der du
gehorchtest, nicht Gefühl des warmen Herzens.
Erinnre Dich der Worte, die du einst
dem Pater Frank zu Mannheim sagtest, als
er gegen Bücher und Theaterstücke
den Bannstrahl deiner Macht erbetteln wollte.
„Wir sind hier nicht in Bayern," sagtest du,
das heißt: „Das dumme Bayern soll und muß
in tiefe Finsterniß gehüllet bleiben.
Am Rhein kann ohnedies kein Bannstrahl mehr
das Licht vertilgen." Waren in der That
die Bücher gegen die Religion,
so mußten sie so wenig deiner Pfalz
als deinem Bayerland gestattet seyn.
Religion ist ja nicht relativ!" . . .

Das Einzige, was Seeau schließlich bei den obwaltenden Verhältnissen zu erreichen wußte, war, daß er zur schnelleren Erledigung der Zensur die Stücke nicht erst dem gesamten Kollegium zur Entscheidung zu unterbreiten hatte, sondern je zweien aus vier für das Theater ernannten Zensoren (Westenrieder, Babo, v. Dietterich und Streber).[1]) Später wußte er es durchzusetzen, daß alle für das k. k. Theater in Wien erlaubten Stücke ihm zur Aufführung nach vorheriger Prüfung bloß eines Zensurrates gestattet wurden. Er schloß deshalb im April 1796 mit dem Wiener Intendanten einen Kontrakt, ihm alle neuen erlaubten Stücke gegen Zahlung von 20 Dukaten für jedes einzelne zu übersenden. Eine sonderliche Erleichterung oder gar irgendwelche Freiheit war auch damit nicht geschaffen. Die letzten drei Jahre ließ Seeau alles gehen, wie es eben ging.

Da starb am 16. Februar 1799 Karl Theodor. Eine seltsame Rolle spielte hier der Zufall. Nach seines Kurfürsten Tode sah auch Graf Seeau keine Komödie mehr. Bei der Neuregelung der Bühnenverhältnisse ließ sich mit dem sechsundachtzigjährigen Manne, der neue Summen zu größeren Plänen verlangte, keine Einigung erzielen. Graf Seeau legte seine Entreprise freiwillig nieder und starb zwei Wochen darauf, am 25. März 1799. Gesunde Ordnung in den Theatergeschäften, Freiheit von unverständiger Zensur, ein vorwärtsschauender, energischer Fürst, das war der Ersatz für die kümmerlichen Verhältnisse,

[1]) Vgl. Heigel, Die Theaterzensur u. s. w., Reinhardstöttners Forschungen, III (1895), S. 184 f.

unter denen Seeau, unverkennbar mit guter Absicht, dann aber verleitet und schwach, die Münchener Nationalschaubühne geführt hatte.

Ruhige Erwägung der historischen Verhältnisse wird die schweren Mängel in Seeaus Leitung, seine unkünstlerische, nicht immer selbstlose, unpraktische Disziplin nicht beschönigen, wird aber nie außer acht lassen dürfen, aus welcher Stellung heraus sich dieser Intendant entwickelte, wie er trotz der schwersten Hindernisse und bei aller Talentlosigkeit sich redlich mühte, seiner Bühne den Schimmer einer wahren Pflegestätte der Kunst zu verleihen.

VIII.

Schauspieler und Kritik.

Sitte und Seßhaftigkeit waren die Vorbedingungen, die die Schauspieler zur ungehinderten Entwicklung einer stehenden Bühne erfüllen mußten. Das Wanderkomödiantentum konnte im Volke nur Neugier und Schaulust, allenfalls neidische Bewunderung erregen; feste Wurzeln in der Achtung des Bürgertums schlug es nie. Im großen und ganzen achteten die Wanderkomödianten, was der Bürger verachtete. Für Norden und Süden, für Osten und Westen hatte sich ein gleicher Begriff vom Komödianten geprägt, ein Begriff, den dieser absichtlich verschärfte. In den Wandertruppen fanden sich abenteuerliche Gesellen mit einem unbesieglichen Hang ins Weite, einer Sehnsucht zur Unrast; es waren Leute darunter, die im bürgerlichen Leben Schiffbruch gelitten hatten, in denen Leidenschaft und Rohheit, Zügellosigkeit und Keckheit, ein ins Groteske und Bizarre verzerrter Zug von Genialität sich mischten. Bewußt und trotzig verzichteten sie auf bürgerliche Moral und damit auf die Segnungen eines im Gemeinwesen festwurzelnden Zusammenlebens. Sie waren faule Tagediebe oder witzig-zerfahrene Köpfe, geistig dem Bürgertum unterlegen oder überlegen. Armut verhüllten sie mit Flitter, Charakterlosigkeit mit pathetischen Worten.

Aber schon früh traten in Norddeutschland aus ihrer Mitte Männer hervor, die, mit allen geistigen Vorzügen ausgestattet, auch in moralischer und künstlerischer Hinsicht ihrem Stande Anspruch auf Achtung zu erzwingen strebten. Volk und Schauspieler mußten einander menschlich näher kommen, mußten einander verstehen lernen, dabei ein jeder nachgebend und empfangend. Durch den glücklichen Zusammenschluß von Bühne und Drama wurden ihnen die neuen Wege gewiesen. Der Haß und die Unduldsamkeit der Geistlichkeit, die in dem Hamburgischen Streit typisch verkörpert sind, die bei der Verweigerung des Abendmahles an den Komödianten Uhlich scharfen berechtigten Widerspruch

fanden, konnten nur von den Komödianten selbst beseitigt werden. Bald war jener Haß nur noch der Ausdruck vererbter historischer Anschauungen.

In München war von diesem Streit in keiner Weise etwas zu spüren gewesen. Die Beschwerden der Äbtissin des Frauenklosters am Anger führten zu keiner Bekämpfung des Wanderkomödiantentums, die Verbote des geistlichen Rates trafen mehr den Inhalt der Stücke und hier auch nur der religiösen, als die Verwilderung einzelner Truppen.

Andrerseits stellten aber auch die in München aus- und einziehenden Gesellschaften zu jener idealen Erhebung des deutschen Schauspielerstandes und ihrer Kunst keinen Vertreter. Entweder bewiesen sie durch elende Dürftigkeit in ihrem Aufzuge (wie etwa Johannes Schultz), daß sie zur fahrenden Klasse gehörten, oder sie zeigten durch geschmacklosen und gewinnsüchtigen Wechsel im Spielplan, daß die Bestrebungen, die Ekhof in Rostock energisch wieder aufgenommen hatte, nicht nach ihrem Sinne ausfielen, vielleicht auch, daß diese gar nicht zu ihnen gedrungen waren. In München artete das Wanderkomödiantentum am rohesten in moralischer und ästhetischer Hinsicht in den zahlreichen Hüttenspielern aus, die im Pöbel Anhang und Verwandtschaft fanden, dem Bürgertume jedoch stets menschlich ferne standen.

An dieser traurigen Wahrheit vermochte das Experiment, das 1765 mit Bernardons Truppe unternommen wurde, nichts zu ändern. Joseph Felix v. Kurz, mehr Kavalier und Wiener Lebemann als Künstler, fand namentlich der pikanten, leidenschaftlichen Frau Theresina zuliebe im Adel Aufnahme und Verkehr; in seiner Truppe waren andrerseits auch Charaktere, die jeder katonischen Forderung entsprachen, vor allem Susanna Mecour, für ihren Stand Muster und Vorbild edler Frauenwürde. Indessen stellten sich gerade bei dieser Truppe bald persönliche Zwistigkeiten ein; die wenigen, die künstlerisch und sittlich aufwärts strebten, schieden bald, und auch Bernardon, zu dem sich der Künstler Joseph v. Kurz wandelte, verließ München, ohne etwas positiv Wertvolles geschaffen zu haben.

Die Liebe und Achtung, das Interesse des Bürgers erzwang erst Nießer. In einer kleinen Stadt, die an dem persönlichen Schicksal fast jedes Bürgers noch Anteil nahm, mußte es Aufsehen und Beurteilung hervorrufen, daß ein junger Rechtskandidat aus eigenem Antrieb ohne äußeren Zwang Schauspieler wurde. Es mußte bekannt werden, daß die angesehensten Bürger ihn unterstützten. Wer nicht

freudig die ersten Schritte Nießers begrüßte, mußte wenigstens aufmerksam oder, war er ein vergrämtes, verbissenes Gemüt, ein erbitterter Gegner werden. Was die wackere Schar um Nießer in den siebenziger Jahren erreichte, das war nicht allein die Pflege regelrechter Dramatik, das war der Sieg, der die bürgerliche Achtung bedeutete! Dankbar wurde dieses schon 1776 hervorgehoben; im Churbairischen Intelligenzblatt hieß es von Nießer und den nächsten Freunden: sie praßten nicht, sie prahlten nicht, sie machten für sich keinen Aufwand! Komödienspielen ward aus einem lustigen Zeitvertreib oder aus drückender Armut zu ernstem Studium!

Aber wie unendlich schwer war der Kampf! Wie viel Charakterfestigkeit gehörte dazu, um die Würde des Künstlers nicht nur gezwungen und äußerlich, sondern mit freudigem Idealismus zu wahren! Nichts ist für diese vom Erfolg so leicht verdunkelten Mühen, nichts für diese in aller Heimlichkeit opferwillig ertragenen Sorgen bezeichnender, als ein ausführlicher Brief Nießers, der gewiß nur an eine einzige Person geschrieben war, der uns aber den wertvollsten Beitrag zur Kunde des Menschen giebt. Der Brief ist im Herbst 1779 geschrieben und an die Gräfin La Rosée gerichtet. Karl Theodor v. Heigel fand ihn unter Freimaurerpapieren,[1]) die aus dem Nachlasse des kurfürstlichen Kanzlers Grafen La Rosée, der 1779 Prior der Loge zur Behutsamkeit war, in das Münchener Reichsarchiv gekommen sind.

Er hat folgenden Wortlaut:

Hochgebohrne Gräfinn, gnädige Frau Frau!

In einem Zeitraum von einem Jahre ist es beinahe dreißigmal, daß ich, auch zum öfteren von Dero gnädigen Worten angefeuert, mich der Wohnung Euer hochgräfl. Gnaden näherte, um meiner gnädigen Wohlthäterin, der ich meinen Beifall, meine Belohnungen zu verdanken habe, aufzuwarten, und mich ihrer Gnade noch ferners zu empfehlen, meinem Herze die so heilsame Erquickung zu verschaffen, von einer Dame wegen meinen geringen Verdiensten geschäzet zu werden, die ganz Menschenliebe, ganz Gefühl, der Stolz der Nation ist: allein ich hatte mich iederzeit nicht so geschwind der Wohnung genähert, auch etlichemal nicht so rasch die Glocke ergriffen, als ich mit schnellen Schritten zurückwich und aus einer beinahe unbeschreib-

[1]) Heigel veröffentlichte ihn in der Frankfurter Wochenschrift „Die kleine Chronik“, 3. Jahrgg. Nr. 19 vom 7. Nov. 1880.

lichen Ehrforcht gegen Dero hohe Person mir im Entfliehen diese Vorwürfe machte: Hast du wohl die Gnaden verdient, die man dir zufließen ließ? und wenn du einen Schein des Anspruches niemals gehabt hast, bist du noch der vorige Mensch, der du ehedem warst? Haben nicht deine mißliche Glücksumstände, der Abgang an nöthiger Kleidung, der erkaltete Eifer in Ausarbeitung deiner Rollen, den ich aber leider nur vom innerlichen Gram gedrückt verlohren habe, deine Person herabgewürdiget? Und was willst du bei dieser Dame machen? sagte ich ferners zu mir; wird dir nicht bei ieder Frage die Schamröthe ins Angesicht steigen und sich dein Elend erneuern? solst du Sie mit Klagen, Weinen und Betteln belagern, und das müßtest du doch thun? Diese Vorwürfe waren es, die ich mir iederzeit machte, da ich in Gram versunken von Dero Wohnung hinweggieng, und entweders fürs Thor hinausschlenderte, um meinem bangen Herzen Luft zu machen, oder mich zu Hause in einen Winkel verkroch, weinte und mich meinen melancolischen Gedanken überließ, die mir meine Leibs- und Seelenkräfte rauben und mich beinahe zu einem Dummkopf machen.

Aber iezt, gnädige Gräfinn, ist mein Elend auf das Höchste gestiegen, iezt mus ich Hülfe suchen oder ich bin auf ewig verlohren, und mus durch eine heimliche Entweichung meinen noch iederzeit behaupteten ehrlichen Namen mit Schande brandmarken. Und dieser schreckliche Gedanke gab mir die Feder in die Hand, daß ich in völliger Verzweiflung mich hinsezte, mich unterstehe, Euer hochgräfl. Gnaden mein Elend zu schildern und um Hülfe zu bitten. Die Menschenliebe, gnädige Gräfinn, die sie in vollem Maase besitzen, wird ihnen die Großmuth verleihen, meine mißliche Umstände mit Geduld zu lesen.

Ich und meine Frau[1]) bekamen von Tit. Herrn Grafen von Seeau, als Selbe im Jahre 1772 das Theater übernahmen, einen Gehalt von jährlichen 700 fl., und so stieg von Jahr zu Jahr fast ieder-

---

[1]) Nießer hatte 1772 geheiratet; im Kopulationsbuch der St. Peterspfarrei (1771—1790) befindet sich folgender Eintrag:

Junius a° 1772 Dultgässl
dies 14. hora 7ma merid.

Sponsus Joannes Joachimus Nieser Comoedus Simonis Nieser Holzmessers in Augspurg et Mariae Ursulae ux: amb: defunct: filius legitimus. Sponsa Virgo Elisabetha, Joannis Antonij Hierl [Hörl?] Anstreichers alhier,

zeit mit einer Vermehrung von 50 fl. unsere Gage biß an jenen schrecklichen Zeitpunkt, da unser theüerster, liebster Landesvater starb, auf 900 fl.; unsere Bedürfnisse aber überstiegen iederzeit die Einnahmen um ein merkliches. Kleider machen Leüte sagt iener bekandte Satyrenschreiber, und da wir aus Mangel günstiger Glücksumstände nicht viele hatten, so schaften wir uns solche an, um das einem Schauspieler so nöthige Ansehen zu erhalten. Mobilien zur Bestreitung der häuslichen Bedürfnisse mußten auch mit nicht geringen Kosten erkauft werden. Es kamen Kinder,[1]) und da der Schauspieler zu seinem Studieren ein eigenes Zimmer haben mus, so mußten wir uns eine größere Wohnung miethen, im Winter statt einem zwei Zimmer heizen, die Dienstbothen vermehren, und das tägliche Marktgelt zur Anschaffung der Victualien verdoppeln. Dem Schauspieler ist auch die Lektür unentbehrlich, ich mußte mir also Bücher anschaffen. Da Tit. Herr Graf von Seeau keine Frauenzimmerkleider für's Theater machen lies, und der Luxus dermaßen stieg, daß man von einer Schauspielerinn den Anzug, den Putz, den eine Dame hat, forderte, so verdoppelte sich die Rubrik: Anschaffung der Kleider iedes Jahr um die Helfte, so wie nicht minder Schmuck, Blumen, Hauben, Aufsätze, Rusch,

---

et Catharinae ux: amb: vivent: filia legitima. Testes Georgius Singlspiller gewester burgl. Crammer, et Leopoldus Schielle Comoedus. De licentia revmi D. Decani in meo cubili copulati sunt, et sponsus de mandato D. D. Decani deposuit libertatis juramentum.

[1]) Taufregister der Pfarrei zu U. L. Frau (1764—1775). Eintrag vom 19. August 1773 (Bl. 199):

Joannes Nieser Commediant. Elisebetha Hierlin uxor. Emanuela Gräfin v. Seefeld per Theresiam Seiringerin Kriegs-Rhats Secretarin: Emanuela Theresia nat. hod. hor. 10 mat. —

Eintrag vom 15. August 1774 (Bl. 216):

Joannes Nieser Directeur der Teutschen Schaubienne. Elisabeth Hörlin [ö!] Uxor. Antonius Gr. v. Törring-Seefeld, per Antonium Herndl dero Secretari: Antonius Maria nat. hod. hor. 6 mat.

Eintrag vom 27. August 1775 (Bl. 232):

Joannes Niesser Teutscher Schauspiller, Elisab. Hörlin Uxor. Maria Anna Herzogin von Bayern per Mariam Annam Lauterin Kammerdienerin: Maria Anna Elisabetha heri 8. vespere.

Taufbuch (1776—1787). Eintrag vom 17. April 1778 (Bl. 38):

Joannes Niesser Deutscher Schauspiller. Elisabetha Hörlin Uxor. Se Drlt. Herzog v. Zweybrücken Carolus Theodorus Augustus etc. per M. Annam Lauterin Graf Seeau Kammerdienerin: M. Theodora Augusta Hodie 1/2 11 matut.

Handschuhe, Friseur und andere Nothwendigkeiten sich täglich mehrten, und so wuchsen unsere Bedürfnisse jährlich auf 1000 fl. an, wovon ich, wenn ich in dieser Schrift weitläufig werden dürfte, ein genaues Verzeichniß liefern könnte, ohne im mindesten zu übertreiben.

Diese Bedürfnisse nun, die die Einnahme so merklich überstiegen, mußten natürlicher Weise eine Schuldenlast nach sich ziehen, und diese belief sich ungefehr im Jahre 1776 auf 400 fl. Da sie in verschiedenen Posten bestand, so dachte ich beßer zu thun, einen Gläubiger zu suchen, und mit diesem einen monatlichen Abzug festzusetzen. Man drang von allen Seiten wegen der Bezahlung in mich, und ich wollte mich niemanden anvertrauen, um die Achtung nicht zu verlieren, die ich mir Zeit meines Hierseins erwarb. Der Jud W— — — gesellte sich öfters zu uns im Hofgarten, als wir daselbst spazieren giengen. Diesem vertraute ich mich eines Tags in seiner Wohnung, und bath ihn um ein Darlehen von 400 fl. Nachdem er viel Gegenambulums machte, sagte er endlich, daß er nicht so viel baares Geld in Händen hätte, wohl aber Pretiosa besäße, die er mir geben wollte. Er gab mir also eine goldene Repetiruhr mit Steinen besetzt, eine kleine goldene Dose und 80 fl. an baarem Gelde, und dafür mußte ich ihm einen Wechsel von 400 fl. ausstellen. Ich lies die Uhr und Dose in's Versatzamt tragen und bekam 120 fl. darauf gelehnt. Wie wenig mir mit diesem geholfen war, können Sie gnädige Gräfinn, von selbsten folgern. Ich flickte, so gut ich konnte, und frettete mich ein ganzes Jahr durch. Inzwischen war der Wechsel fällig und die übrigen Schuldposten, theils durch Interessegeben, theils durch Versezen beliefen sich schon beinahe um die Hälfte höher. Ich mußte also andere Mittel suchen, und da führte mich das Unglück über eine gewiße Weibsperson, die, wie ich nach der Hand erfahren, eine Unterhändlerinn von der Gräfinn S* war, die versprach mir 600 fl. aufzutreiben, nannte mir aber niemalen die Quelle, wo sie das Kapital bekam. Kurz! sie brachte mir 600 fl. in lauter Dukaten ins Haus, zählte mir selbe vor, und ich mußte ihr sogleich das Interesse pr. 10 Procent und für ihre Mühe vom Gulden 2 kr. Aufbringgelt, in Summa also 80 fl. von dem Kapital zurückbezahlen, und da ich den Schuldschein auf ein und ein halbes Jahr einrichten wollte, wurde mir solches abgeschlagen, und ich mußte die Bezahlung auf 3 Viertel Jahr umschreiben und selbe in monatlichen Fristen entrichten. So also führte man mich Schritt für Schritt von der

äußersten Dürftigkeit gedrungen meinem gänzlichen Untergang näher. Sehen Sie, gnädige Gräfinn, solche Menschen giebt es, die einem so bittre Wohlthaten erweisen, um ihn desto sicherer zu Grunde zu richten. Hätte ich das erstemal ein Darleihen von baarem Gelde, mit kristlichen Intereßen und einem gemäßigten Abzug erhalten können, so wäre ich nicht in diese erbarmungswürdige Umstände gerathen. Sind solche Geschöpfe, die sich auf Unkosten ihrer Nebenmenschen auf eine so grausame Art bereichern, nicht eine Pest im Staate? und doch werden sie dem Dürftigen unentbehrlich, so lange nicht öffentliche, heilsame Mittel zum Besten des Nothleidenden ergriffen werden.

Dieß war aber noch nicht die höchste Stufe meines Elendes. Nein! Unser theüerster Landesvater starb, und wir wurden außer Brot gesetzt. Ich konnte mich auf kein anderes Theater verschreiben, da es außer der Zeit war, der einzige Rath war also, auf unsere Rechnung zu spielen, und zu diesem riethen uns die Liebhaber des Spektakels. Die Gesellschaft wollte und konnte ohne mich nichts unternehmen und so mußte ich aus des Schicksals Grimm noch Mitentrepreneur werden. Ohne weitläufig zu sein, kann ich mit einem Eide und mit meiner in Händen habenden Rechnung beweisen, daß ich verflossenen Som̃er für meinen Theil 420 fl. eingebüßet habe, und da ich natürlicher Weise kein Gelt hatte, so mußten Kleider und Kredit die Stelle eines Kapitals ersezen. Man schmeichelte uns sogar schriftlich mit einem Ersaz: alleine weder eine Vergütung, und nicht einmal das Einlaggeld vom gnädigsten Herrn, als er in der Komödie war, haben wir erhalten. Ja, es ging noch so weit, daß man mich troz des in Händen habenden Kontracts abdanken wollte. — — Kann ein Mensch härter gedrücket werden? und ist es ein Wunder, wenn ich Gestalt und Vernunft verliere, zu meinen Verrichtungen untauglich und ein Menschenfeind werde?

Der Zwist mit meinem Engagement hat sich gelegt und Herr Graf von Seeau will mir den jetzt noch auf 2 Jahre und fünf Monathe laufenden Kontract halten, und dieß verschafft mir Gelegenheit, meine Gläubiger vermög eines monatlichen Abzuges pr. 40 fl., wo ich nur 20 fl. zum unentbehrlichen Lebensunterhalt ziehe, zu befriedigen, denn eher will ich darben, eher wie ein Tagwerker leben, als mir einst von einem meiner Gläubiger in das Grab nachfluchen zu laßen. Erwehnte 20 fl. also brauche ich unentbehrlich zu Kost, Zinns, Friseür, Tobak etc., ohne auf Kleider, Wäsch etc. etwas verwenden

zu können, und da meine vorerzehlt mißliche Umständen und besonders die geführte unglückliche Entreprise mich nicht nur alleine meiner und meiner Frauen Kleider, Uhr und Schuhschnallen beraubet, sondern auch, da ich mir die letzten zwey Jahre nichts nachschaffen konnte, an Wäsch, s. v. Strimpfen und allen derley Bedürfnüßen dergestalten blosgestellet, das ich kaum mehr aus dem Hause zu gehen vermag, vielweniger mich auf dem Theater zeigen kann. Ein alter Kaputrock und ein grün zeigenes Kleid ist alles, was ich an Kleidern, ein paar mittere Hämbden und 2 paar ziemlich ausgewaschene Strimpfe nebst 4 elenden Schnopftüchern aber alles, was ich an diesen Bedürfnüßen besitze, und damit mir alles abgeht, so muß noch die Scheid an dem Degen gebrochen sein, Haarbeutel, Huth und s. v. Schuh und Stiefel wirklich unbrauchbar werden. Künftige Pfingstfeüertäge soll ich also in meinem Kaput zur Kirch und Probe gehen, und vor meinen Kameraden, die mich, da sie mich so arm sehen, verachten, lächerlich werden! Ich soll mich den 25.ten mit schlechten s. v. Schuhen, Strimpfen, Wasch und Haarbeütel auf dem Theater dem Publicum zur Schau ausstellen? Ich soll, wenn ich auf die Probe und Abends auf das Theater gehe, weil ich keine Uhr im Hause habe, entweder um ein paar Stunden früher die Wohnung verlaßen oder des Tages etlichemal gegen die Peterskirche laufen, um auf die Uhr sehen zu können! und wenn ich endlich eine Rolle in Stiefeln oder mit einem Degen bekomme, wie werde ich es wohl da machen?

Diese dringende Umstände also, diese Bedürfnüsse, die ich mir von meiner gewis geringen Gage nicht anschaffen kann, und die ich nicht durch neue Schulden, die ich nicht mehr bezahlen könnte, erwerben will, erfrechen mich, eine Bitte an Ihro Hochgräfl. Gnaden zu wagen, die ich an sonst niemanden auf der ganzen Welt nicht gewagt hätte: denn ich weis nicht, ist es Stolz, Ehrforcht oder Scham, oder alles zugleich, daß ich nicht betteln will, nicht betteln kann, und doch bin ich es bedürftig, doch bin ich leider in Wahrheit arm, recht arm. Von ihnen aber, gnädige Gräfinn, von ihrer Menschenliebe, von ihrem großmütigen Karakter bin ich überzeügt, daß diese Schrift, diese meine geschilderten Umstände keinem Menschen bekannt werden, daß ich in verborgenem bleibe und nur vor ihnen erröthen darf, und das thate ich schon lange, denn so oft Sie mir begegneten oder mich anredten, stieg mir die Röthe in das Angesicht, und ich

glaubte, Sie könnten mir in die Seele sehen, und auf der Stirne meine betrübte Umstände lesen, und dann zog ich mich zurück und weinte.

Ich bitte Sie also, gnädige Gräfinn, so dringend nur immer ein Armer bitten kann, sich meiner zu erbarmen und mir biß künftigen Freytag 30 fl. zu verschaffen, damit ich auf kommende Feüertäge wenigstens mein brauntüchenes Kleid (ich will an das bordirte gar nicht gedenken) auslesen und mir auf das Theater ein paar s. v. seidene Strimpfe und neüe Schuhe anschaffen und mich in so weit von der Verachtung und öfentlichen Schande retten kann. Ihnen, gnädige Gräfinn, sind die Werke der Barmherzigkeit angeboren: wie wäre es, wenn Sie sich einem Elenden zu Liebe so weit erniedrigten und in der Gesellschaft guter Freünde für einen ungenannten wahrhaft armen samelten, oder den Herrn Grafen von Seeau ersuchten, daß er für einen Hausarmen an einem Tage, wo sonst nicht gespielt wird, ein Schauspiel mit aufgehobenem Abonement gebete und ihnen die Einnahme zuschickte, oder — was weis ich — verzeihen Sie mir! Die Noth, das Elend, die Armuth ist erfindsam an Proiekten, aber ich ietzt ganz Kind, ganz ohne Beurtheilungskraft, daß ich die Möglich- oder Schiklichheit nicht einsehen kann, nur so viel kann ich noch zusammenreimen, daß alle meine Sachen einzulesen und mich, so wie ich es brauchte, herzustellen, ziemlich viel erforderlich wäre, und wenn nicht baldige Hülfe geschiehe, sich die Interessen mehren und die bald verfallenden Kleider verkauft werden.

Dieses Elend also zum Theil oder zur Helfte oder ganz, wie es sich immer thun läßt, von mir abzuwenden, will ich Ihro hochgräfl. Gnaden nochmalen um alles in der Welt gebethen haben, daß Sie mir ohne Verschulden, nur aus Unglück, aus Scham arm gewordenen Elenden aus allen Kräften beistehen und mich wenigstens in so weit retten, daß ich ehrlich gekleidet aus dem Hause gehen und meinen Verrichtungen vorstehen kann.

Ich will Sie, gnädige Gräfinn, nicht mit einem erkünstelten Period plagen, wie mein Dank werde beschaffen sein, was Sie sich durch dieses Werk der Barmherzigkeit für Verdienste samlen, nein! nur so viel sage ich, daß ich und meine Kinder, denen ich, wenn sie es einmal begreifen können, diese Wohlthaten tief ihren Herzen einprägen werde, daß wir bei ieder Gelegenheit Leib und Leben für das Wohl Ihro Hochgräfl. Gnaden oder dero hohen Familie mit Vergnügen aufopfern werden.

Ich wohne auf dem Anger im Goldschlagerhaus über 3 Stiegen und erwarte mit beklemmtem Herze den Augenblick, wenn Sie, gnädige Gräfinn, durch eine wohlthätige Beihülfe beglüken werden den Ihro hochgräfl. Gnaden

unterthänig gehorsamsten Knecht

Johann Nießer, teütschen Schauspieler.[1])

Die in diesem Briefe erbetenen 30 fl. wurden Nießer „im Namen einer menschenfreundlichen Gesellschaft" zugeschickt; sein Los besserte sich nach dem Eintreffen der Marchandschen Truppe, so daß er seine Kraft wieder freudig den künstlerischen Fragen zuwenden konnte. Als Schauspieler trat er nie hervor. „Drollige Hausväter und alte schnurrige, wackere Offiziers, wie überhaupt alle diejenigen Charaktere, welche sich im Leben durch eine warme, gutherzige, altdeutsche (!) Redlichkeit auszeichnen", darin lag nach Westenrieders Urteil [2]) seine Hauptstärke. Durch geistiges Herausarbeiten und gewissenhaften Fleiß ersetzte er, was ihm an Begabung und Temperament fehlte.

Talent besaß er nur auf organisatorischem Gebiete; hier begrüßte er jede Gelegenheit sich nützlich zu zeigen. Als im Sommer 1788 der Augsburger Stadtmagistrat in den Moyschen Zeitungen die übliche Ausschreibung für die Besetzung der Bühne im folgenden Winter erließ, wandte er sich in einem längeren Schreiben [3]) an die Augsburger Depu-

---

[1]) Darunter ist folgende Anmerkung eingetragen:

„Die hierinne gebettene 30 Gulden habe ich dem Niesser auf verhoffende Ratification der □ im Nahmen einer Menschenfreundlichen Gesellschaft von meinem Geld zugeschickt und sind mir solche in der Deputation zur Eröffnung der Armen-Cassae vergütet worden, so hiermit bescheine den 2. Septembris anno 1779.

Bruder La Rosée."

[2]) Beiträge, I (1779), S. 548.

[3]) Augsburger Stadtarchiv, Theaterakten de 1733—1795, Produkt Nr. 172 ½.

Wohlgeborne Almossenamts Deputierte

gnädige Herrn Herrn!

Endesunterschriebener ein gebohrner Bürgers Sohn der freyen Reichsstadt Augsburg hat lezthin in denen öfentlichen Zeitungen ihre Aufforderung an die Unternehmers deutscher Schauspiele gelesen, darüber reifer nachgedacht, und endlich gefunden, daß eine löbl: ältere Almosenamts Deputation mit reisenden Directeuren niemals den Vortheil ziehen kann, den die Lage der Sachen erheischt, und der den dabey genommenen Absichten entspricht.

Weit entfernt Hochdenenselben Maaßregeln vorzuschreiben wagt es dennoch ein in Direktions- und Schauspieler Kenntniß durch 20 Jahre reif

tierten und legte ihnen den Plan einer nach Münchener Beispiel zu errichtenden stehenden Bühne nahe. Aus dem Vorhaben wurde nichts. Nießer, der mit dem Grafen Seeau einen lebenslänglichen Kontrakt abgeschlossen hatte, blieb in München. Bald erfuhr jedoch sein Schicksal eine Wendung, die umsomehr überrascht, als wir die Beweggründe zu allem folgenden heute nicht mehr erkennen können. Am 9. März 1792

gewordener Patriot vorzustellen, daß Augsburg der Ort wäre, wo aus einer Schauspiels Unternehmung ein jährlicher großer Vortheil zu ziehen wäre, wenn Sie geruhten, Sich einem Mann anzuvertrauen, den Nationalehrgeiz, Liebe zur Sache selbst, und nicht Noth oder Mangel an anderwärtiger Nahrung beseelten sich einem Werke unterzuziehen, das in der Folge für das Almosen Institut so auffallend nüzlich werden könnte.

Ich hatte die Gnade allhier in München ao. 1771 das kurfürstl. Nationaltheater zu errichten, der dortigen Direktion vorzustehen, sechzehn Anfänger zu dreßiren, die gewis brauchbare Schauspieler und Schauspielerinnen wurden, deßentwegen mich die kurfürstl. Akademie der Wißenschaften mit einer goldenen Medaille beschenkte, war der einzige, der der von Manheim gekommenen Gesellschaft einverleibt wurde, einen lebenslänglichen Kontrakt erhielt, und der noch biß diese Stunde mit H. Marchand die Directions Geschäfte besorgt, denen ich gewis gewachsen seyn muß, folglich in keinem Betracht Ursache hätte mir um andere Versorgung umzusehen; Allein seitdem ich Ihre Aufforderung las, erwachte in mir der Enthusiasmus für meine Vaterstadt, und vorzüglich für ein so löbl: Institut, das der leidenden Menschheit zu Gute kömt, ebendas zu thun, was ich für eine Stadt that, die mich in keinem Betracht näher an sich zog.

Können Sie also wohlgeborne gnädige Herrn, oder wollen Sie einen solchen Mann nüzen, der der Sache kundig, ihnen alle Vortheile an die Hand gebe, selbsten Hand ans Werk legte, und welches das einträglichste wäre, und gewis einen jährlichen in die tausend Gulden laufenden Profit abwürfe, eine National Gesellschaft von gebohrnen Augsburger Kindern (!) zu errichten, wovon ich nach getroffener Konvention den ganzen Plan gehorsamst vorlegen würde.

Wollen Sie mich nun in einem berührter Fälle nüzen, so versichern Sie mich von Seiten Eines Hochedel und Hochweissen Raths eines dekretierten Dienstes, der meiner hiesigen Versorgung das Gleichgewicht hält, und Sie sollen einen Mann an mir finden, der nebst seinen Dienstverrichtungen im Theatersache mit mehr als gemeiner Thätigkeit, kurz: mit liebe zur Sache, und mit dem Gedanken arbeiten wird, der ihn in seiner Vaterstadt unsterblich machen soll.

Euer Wohlgebohrn und Gnaden

München d. 2t. August 1788.

Ergebnester Diener
Johann Nießer Mitglied
des kurfürstl. Nationaltheaters m. p.

löste Nießer den Kontrakt, der ihn für das ganze Leben sichergestellt hätte. Er wurde wieder — Jurist! Von 1793 erschien er in den Churbairischen Hof- und Staatskalendern als Johann Baptist Joachim Nießer, D. R. C., auch kaiserl. dann des churf. Wechsel- und Merkantilgerichts Notar! Immer unklarer, aber scheinbar auch immer trauriger werden von nun an seine Schicksale. Von seiner Frau lebte er getrennt. Zum letzten Male spielte sie in München vor dem Tode Max Josephs. Im Oktober 1778 gastierte sie in Regensburg, wo die Schopfische Truppe unter der Gunst des Fürsten von Thurn und Taxis und dem kunstsinnigen Baron von Berberich [1]) freundlich-häufige Aufnahme fand. Über ihren Aufenthalt in den nächsten siebzehn Jahren vermag ich keine Auskunft zu geben. Am Münchener Nationaltheater war sie nicht engagiert. Von 1795 an finden sich wieder Spuren; es sind Gastspiele in süddeutschen Städten, 1798 ein Engagement bei der Kindlerschen Truppe in Augsburg. Läßt dieses Schicksal seiner Frau schon auf schwere häusliche Sorgen schließen, so bringen die Akten von ihm rätselhafte Nachrichten. Etwa 1799 [2]) werden dem „zur Aufsicht bei den Vorstellungen angestellten Nießer“ jährlich 100 fl. bewilligt, und gar 1801 wird ihm ein Gratiale von 24 fl. gewährt auf ein Bittgesuch [3]) vom 24. Dezember 1800 hin, das unverständliche Anklagen gegen Seeau enthält. „Schon seit dem Jahre 1792 von Titl: Grafen von Seeau, darf wohl sagen, hintergangen (?), geniese ich . . . nur jährlich 100 fl., da ich doch in allen Vorstellungen zugegen sein muß . . . und Winterszeit durch die ganze Spektakelzeit in meinem Alter bis zum Erstarren erfriere“ — — schreibt er und bittet „in ansehung seiner 30jährigen Dienste“ um jenes Gnadengeschenk.

Wie sich der Hof- und Wechselgerichtsnotar und der vor Kälte fast erstarrende „Hoftheater-Regie-Aushelfer“ zusammenreimen, das vermag ich bis jetzt nicht zu entscheiden. Die Vermutung drängt sich auf, als ob jener Schritt im Jahre 1792 übereilt und in einer Anwandlung von Selbstüberschätzung gethan sei und der in seiner Ehre Gekränkte, Verstörte als Bettelnder anklagend auftrat.

---

[1]) Er war litterarisch für die Schopfische Bühne thätig. So übersetzte er Dorats „Le malheureux imaginaire“, dann „Der ungenannte Liebhaber“ u. s. w. Für dieselbe Bühne schrieb die Prinzessin Maria Theresia von Thurn und Taxis „Fanelli oder die Ausschweifungen der Liebe“, Orig.-Drama i. 5 A.

[2]) Undatiertes Aktenstück, Kgl. Kreisarchiv Münch., Pers.-A. H.R. fasc. 463 Nr. 215.

[3]) Kgl. Kreisarchiv Landshut, fasc. 155.

Von keinem der übrigen Schauspieler ist ein ähnliches elendes Los zu melden, und darum mag, so peinlich auch das Schicksal gerade dieses Mannes berührt, eine Schuld Seeaus kaum anzunehmen sein.

Wie Nießer waren alle Künstler mit einem bescheidenen, aber ausreichenden Gehalte versehen.[1]) Sie genossen fast alle den Verkehr geistig hervorragender, bürgerlich angesehener Männer. Die innigste Beziehung zwischen Schauspielern und Bürgertum ergab sich während der Anwesenheit der Heigelschen Familie. Ihr behaglicher Bürgersinn, ihr Verkehr mit Westenrieder, ihre Wohlhabenheit waren der wertvollste Beweis der geachteten und gesicherten sozialen Stellung des Schauspielers.

Geboren 1752 zu Brischatz in Illyrien war Franz Xaver Heigel[2]) mit zwanzig Jahren zur Bühne und zwar zunächst an das Privattheater des Fürsten Esterhazy gegangen. Seine Wanderjahre hatten ihn durch Österreich und Mähren geführt; in Olmütz hatte er Karoline Reiner, die Schwester des in München um die Pflege des deutschen Singspiels verdienten Franz Reiner, geheiratet. Nach einer kurzen Spielzeit am Landständischen Theater in Graz, in Innsbruck und Salzburg wurden Heigels im März 1776 nach München berufen, und damit fand ihr unruhiges Wanderleben ein Ende, von jenem Winter nach Max Josephs Tode abzusehen, wo sie ohne sichere Aussicht auf Erwerb in München wiederum in Salzburg für ein halbes Jahr sich verpflichtet hatten. In München bildete die Heigelsche Familie bald den Mittelpunkt der Bühne. Künstler und Mensch waren bei ihnen unzertrennlich in der Beurteilung des Publikums. Ihr Familien-

[1]) In den Archiven findet sich darüber natürlich keine Nachricht, da ja Graf Seeau die Truppe aus seiner Kasse bezahlte und seine Geschäftspapiere, wie alles an Briefen, Textbüchern, Ausschußreferaten u. s. w., verloren gegangen sind. Zufällig hat sich aber der „jährliche Besoldungsetat des deutschen Schauspiels zu München, welches der Graf Seeau aus seiner Cassa bezahlt“ erhalten, und zwar in Bertrams Annalen des Theaters, 2. Heft, 1788, S. 87 ff.: Es erhielten: Mme. Antoine 1200 fl., Mme. Brochard 1500 fl., Hr. Caro 900 fl., Hr. Cars 100 fl. Hr. und Mme. Heigel 2000 fl., Hr. Huck 1500 fl., Mme. Kammerloher 500 fl., Hr. Lambrecht 1000 fl., Mme. Lang d. Ä. 400 fl., Mme. Lang d. J. 800 fl., Hr. Langlois 1000 fl., Hr. und Mme. Marchand 3600 fl., Mme. Neuhaus [geb. Piloty, von 1782 bis 1788] 1200 fl., Hr. Nieser 400 fl., Mme. Perrier 500 fl., Hr. Piloti 1100 fl., Hr. und Mme. Pippo 1000 fl., Hr. und Mme. Peyerl 1300 fl., Hr. Schilling 400 fl., Hr. Senefelder 1100 fl., Hr. Urban 600 fl., Hr. Weisse 120 fl.; Summa 22420 fl.!

[2]) Lipowsky, Bairisches Künstlerlexikon, I, 113. Allg. Dtsch. Biogr. 11, 308 f., wo sich hinsichtlich der Übernahme der Bühne durch Seeau (1776 statt 1772) und im Vornamen Heigels kleine Irrtümer befinden.

leben mußte jedes noch so spießbürgerliche Gemüt überzeugen, daß Komödiant nicht gleichbedeutend mit Unsittlichkeit und Charakterlosigkeit war.

Oft wurde ihnen öffentlich hierfür gedankt! Als im September 1778 die Akademie der Wissenschaften der Mme. Heigel eine Medaille zum Andenken überreichen ließ, da betonte Graf Savioli in einer Antwort auf das Dankschreiben der Künstlerin, daß sie mehr als Schauspielerin sei, daß ihr sittlicher Charakter sie über diesen Stand erhebe![1]) Über diesen Stand erheben! Also auch dort noch jene tiefgewurzelte, durchaus nicht unbegründete Anschauung von der moralischen Minderwertigkeit des Komödianten! Der Kampf dagegen war schwer und ist es heute noch. Für ihre Zeit gaben Heigels ein rühmliches Beispiel, das in solcher Öffentlichkeit allein dastand. Aus dem Rahmen rein künstlerischer Leistungen fielen Abende, an denen Vater, Mutter und drei Söhne (Ferdinand, Karl und Max Heigel) auftraten. In

[1]) Kgl. b. Akademie der Wissenschaften, Correspondenz pro anno 1778. Brief der Schauspielerin Heigel an die Akademie, dd. 26. Sept. 1778:

Hoch und Wohlgebohrne
Excellentzen
Hoch wirdige, frey Herren, gnädige, Hochgelehrte
Herren, und gönner.

Die Stunde meines traurigen Abschieds war da, als ich ihr grosmüthiges geschencke erhielt, meine Reise machte es mir zur Vnmöglichkeit, bey den uerehrungswerthte Gliedern ihrer Gesellschaft meine schuldige Danksagung mündlich abzulegen, dieses blat, das voll der wärmsten Empfündung des tief in den Herzen gefühlten Dankes Vor ihren Auge erscheint, sol statt meiner danken, es ist nicht der werth des geschenckes — es ist werth der gebenden, den ich besonders schätze,

ein bloser Lorber Kranz war den Haupt eines sigenten Römer, unendlich schätzbarer, als prächtige, mit Diämanten schwer besezte goldne Kronen — — wie schmaichelhaft mus nicht Jeden Kinstler, der nicht wie ein elender Taglöhner nur um das Brod arbeitet, der beyfall des Kenners sey[n], — wie mus er es nicht mir seyn, die ich von ihren persönlichen Verdiensten, von ihren so strengen als einsichtsvollen Beurtheilung gänzlich überzeigt bin,

ich danke der ganzen Verehrungswerthen gesellschaft fir den gütigen beweis meiner nicht müslungenen arbeit, in Triumph will ich ihr geschencke als das Zeugnis unpartheyischer, und Vernünftiger Kunstrichter mit mir durch die welt fihren, und, wen mich die Kabale verfolgt, wen mich Maulwürfe Tadlen, so will ich sie Kisen [küssen] ihre Schaumünze, und sie soll mir die Thränen abtrocknen, die mir die Ungerechtigkeit auspreßt,

Weisses Kinderschauspielen war dies öfter der Fall.[1]) Auch in des Vaters eigenem „rührenden Lustspiel“ „Die glückliche Jagd“ wirkten die Kinder an der Seite ihrer Eltern mit,[2]) und der Berichterstatter einer Berliner Theaterzeitung konnte daraufhin die Bemerkung nicht unterdrücken, „vielleicht nur für den Autor so rührend, der mit seiner Frau und seinen Kindern darin spielte“.[3])

O möchte mich ein günstiges schicksal zu ihnen zurück führen, um ihnen mündlich danken und unter ihren Augen noch mehr ausbilden zu Kenen, mir ist so leicht — — O wärst du eine glückliche ahndung — der gedanke erstickt meine gedanken — ich bin

Eur Hoch Wohl und Edelgebohrn
meinen Hochgelehrten Herren
ergebneste Karoline
Heigl deusche
schauspielerin.

Salzburg, den 26ten
7br 778:

Schreiben der Akademie an die Schauspielerin Heigl, dd. 14. Weinmonats, 1778:

Madame!

Talente ermuntern, Beweise der Hochschätzung denjenigen geben, die sie besitzen, ist die Pflicht der Akademie. Sie dachte sie zu erfüllen, da sie Ihnen eine Denkmüntz gab. — Sie fordert keinen Dank, doch nimmt sie ihn als ein Zeugniß an, daß Sie mehr als Schauspielerinn sind. Ihr sittlicher Karakter erhebt Sie über diesen Stand, und auch von der Bühne entfernt muß man sie hochschätzen. Wir werden es stets thun, und soll einst das, was Sie glückliche Ahndung nennen, Wahrheit werden, so wird sie für uns Lohn der Erfüllung seyn.

Ich bin
Madame
Ihr gehorsamer
Gr. Savioli.

[1]) Vierzehn Tage vor Ostern 1787 spielten z. B. drei Söhne Heigels und das Töchterchen der Mme. Brochard auf der Nationalbühne „Edelmuth in Niedrigkeit“ und „Die Überraschung“. Am 24. April wurde dazu gegeben: „Die Geschwisterliebe.“ — Die Oberdeutsche Staatszeitung erzählt, daß ein sechsjähriges Söhnchen des Hrn. Heigel mit so viel Empfindung gespielt habe, daß ihm Thränen über die Backen gerollt seien. Schließlich habe der älteste Sohn, Ferdinand, dem Herausjubeln des Publikums folgen müssen. Die Ephemeriden d. Litter. u. d. Theat., 21. Stück, 1787, S. 329 berichten ebenfalls hiervon. Im ersten Stücke wirkten die beiden Eltern und Joseph, Ferdinand und Max Heigel mit, im zweiten dieselben, nur daß wahrscheinlich irrtümlicherweise statt Max — Karl Heigel gedruckt ist. Es war „abonnement suspendu“.

[2]) Über die Besetzung vermag ich nichts anzugeben.

[3]) Ephemeriden der Litteratur und des Theaters, Jahrg. 1786, IV, 26.

Das war in denselben Jahren, als verkommene Wanderkomödianten in München dem Rate mitteilten, sie hätten ihre Kinder versetzt!

Heigels traf bald nach jenen frohen Abenden ein schwerer Schlag. Der älteste, reichbegabte Sohn — fast noch ein Kind — starb.[1]) In den ungedruckten Papieren Westenrieders[2]) finden sich über diese Tage Aufzeichnungen, die namentlich die seelische Größe der Mutter und bei allem leidenschaftlichen Schmerz über den Tod ihres Lieblings ihre Fassung offenbaren.

Immerhin gingen solche schwere Stunden, die mit ihrem allgemein menschlichen Inhalt ernst berühren, vorüber, ohne das friedliche Bürgertum dieser Schauspielerfamilie zu stören.

Am 24. Februar 1804 starb dann Caroline Heigel und sieben Jahre darauf (14. VI. 1811) Franz Xaver Heigel, der vom einfachen Schauspieler allmählich zum Regisseur und Hofschauspieldirektor gestiegen war.

Daß diese an einem deutlichen Beispiele gezeigten bürgerlich-geordneten Verhältnisse der Münchener Schauspieler nicht vereinzelt waren, ließe sich leicht des näheren nachweisen. Hier sei nur ein Urteil hervorgehoben, das Urteil eines Mannes,[3]) der sich sonst in extremer und zu scharfer Behandlung alles Bayerischen gefiel und der nach einer Beurteilung der aus hergelaufenen Studenten, liederlichen Handwerksburschen und anderm Gelichter bestehenden Wandertruppen den Münchener Schauspielern das in seiner Kürze und Schlichtheit doppelt wohlthuende Lob zollt: „Die hiesige Gesellschaft ist weit über diesen Troß erhaben!" Er nennt sie „sehr artige, gebildete Leute" und hebt rühmend ihren vornehmen Umgang hervor.[4])

---

[1]) Ferdinand Anton Heigel, geb. 1777 zu Graz, starb 1788.

[2]) Kgl. Hof- und Staatsbibliothek München, Westenriederiana.

[3]) [K. Risbeck,] Briefe eines reisenden Franzosen, I, 77.

[4]) Das Bürgerliche, Sittliche der Münchener Truppe rühmen zwei andere Schriftsteller noch: „Ich sahe in mancher Stadt mit Verdruß, daß die dortigen Schauspieler sich durch ihr äusseres Betragen, durch Kleidung, Liederlichkeit, affektierte Manieren u. dergl. auszeichneten, so daß der deutsche Komödiant daselbst zum Sprichwort ward. Nicht so in München; hier sind sie alle, so zu sagen, auf bürgerlichem Fuß; kleiden sich ehrbar, auch prächtig, aber nicht bis zum lächerlichen; sie machen durch Schulden, Spiel und andere Ausschweifungen kein Aufsehen. Sie halten sich's nicht zur Ehre als angenehme Plauderer oder Spaßmacher zur Tafel der Grossen gezogen zu werden, sondern befinden sich lieber unter Bürgern, die sie achten." ([Joh. Pezzl,] Reise durch den Baierschen Kreis. Mit vielen Zusätzen und Berichtigungen. [Nur in dieser 2. Auflage.] Salzburg und Leipzig, 1784, S. 225.) — Sodann rühmt F. L. Reischel (Jakob

Die Gefahr lag nahe, daß diese liebevolle Betonung des bürgerlichen Elementes den künstlerischen Leistungen einen Beigeschmack verleihen konnte, der nicht zu ihrem Vorteil gereichte. Andrerseits war mit der gesicherten Lebensstellung und dadurch, daß die meisten der Münchener Schauspieler tiefere Bildung genossen hatten, der Pflege eines einheitlichen Stiles vorgebahnt.

In den Versuchsjahren von 1772 bis 1778 war für Stilfragen keine Zeit und kein Verständnis im Publikum zu finden. Die erstaunliche Menge neuer Dramen, der Wechsel der Schauspieler machten höhere ideale Pläne unmöglich. Eine Kritik, die hier gefordert hätte, fehlte vollständig. Kohlbrenners Materialien begleiteten die Dramatik wohl mit warmem Interesse, das Intelligenzblatt veröffentlichte 1776 einen Beitrag zur Geschichte des Theaters, doch standen hier moralisch-patriotische Bemerkungen im Vordergrunde. Auch der „Zuschauer in Baiern“ wagte sich nicht auf das Gebiet ästhetischer Untersuchungen. Er brachte Satiren ziemlich unschuldiger Art auf die Kreuzerkomödien am Anger, er eiferte geschickt gegen die in Bayern eingerissene Schreibsucht, gegen die Gelegenheitsreimereien, er spottete der klösterlichen entarteten Faschingslustbarkeiten, schalt die Schulkomödien unnütz verwandte Zeit, er kehrte das Gesunde und formal Wertvolle der einzeln aufgeführten Stücke der Nationalschaubühne hervor, dabei eine kurze Betrachtung über die Leistungen der hauptsächlichen Künstler anstellend, aber er sprach nie bewußt theoretische Sätze über die Schauspielkunst aus. Er registrierte Thatsachen, ohne aus ihnen Schlüsse zu ziehen und vorwärts-aufwärts zu weisen.

Für systematische Theorie, die ohne direkten Zusammenhang, ohne direkte Rückwirkung auf die Erziehung des Volkes — und dazu war das Theater ja nur eins der vielen Mittel — gepflegt wäre, für sie war im damaligen München kein Feld. Westenrieder war auch hier der einzige, der Versuche machte, dabei aber zu oft nur selbst bewies, wie wenig auch er für die praktische Erfüllung seiner theoretischen Ansichten von künstlerischem Stil einzutreten vermochte, wenn ihn ein Schauspieler, was ja so leicht geschah, in taumelnde Begeisterung versetzte und ihm alle schön erdachten Sätze über den Haufen warf. Westen-

Klaubaufs zweytes Schreiben . . das Münchener Theater betreffend, München, 1797, S. 13, Anm.) die „Ordnung, den guten Ton, die Sitten und häuslichen Tugenden“ der Münchener Künstler. Er nennt die Truppe in dieser Hinsicht musterhaft für ganz Deutschland.

rieders Kritik enthielt manchen wertvollen Satz, aber sie blieb ohne Wirkung. Er abstrahierte wie sein großes Vorbild von dem Spiel der Künstler, er nahm dankbar von ihnen, ohne bei ihnen eine Gegenleistung zu finden. Bevor daher seine Ideen von dem Beruf und der Ausbildung des Schauspielers hier erörtert werden, ist es nötig, diese selbst vor uns hintreten zu sehen.

Nur eine kleine Auswahl kann es sein, und selbst da ist es schwer, aus dem widersprechenden Durcheinander der damaligen Kritik unter thunlichster Ausscheidung des Übertriebenen, Subjektiv-Unwahren ein Bild zu geben, das auf unbedingte Ähnlichkeit Anspruch machen kann.

Die Marchandsche Truppe kam unmittelbar aus Mannheim. Dort waren bei der geplanten Gründung einer pfälzischen Nationalschaubühne die Ideen aufgetaucht, die von Ekhof und Lessing ausgehend eine Doppelreform von Schauspielkunst und Drama bezweckten. Lessing suchte man für Mannheim zu gewinnen; aber er wies ab, sowie er der kleinlichen Umständlichkeiten gewahr wurde. Marchand trat an seine Stelle. Er war bereit, auf höhere Ansprüche als bloßes Komödienspielen einzugehen. Er hielt dramatische Vorlesungen und unterstützte so eine recht primitiv eingerichtete Theaterschule des Schauspielers Lorenz.[1])

Schon in Mannheim begann das Stilprinzip, dem er selbst und dem seine unter ihm herangewachsenen Untergebenen nachhingen, sich zu verändern.

Er war in Paris gebildet und hatte den Kampf um die „Natur" im Spiele miterlebt. Aber er war zu früh hinausgekommen, er nahm das Prinzip der schönen Natur, die Grazie als höchstes Gesetz mit sich. Sein Repertoire wies zahlreiche französische Singspiele auf. Den Bauern und Schäfern, den Galanen, Seladons, die hier im Rokokostil sangen und sprachen, entsprach dieser Stil. Mit der Pflege des deutschen bürgerlichen Dramas jedoch, wie es in München mehr und mehr von seiner Truppe gespielt wurde, mußte sich notwendig ein Umschlag ergeben, zumal zu seinen Schauspielern neue hinzukamen. Die Folge davon war eine Stilverwirrung, die sowohl bei der ganzen Gesellschaft als auch bei einzelnen Schauspielern immer empfindlicher hervortrat. Die einen besaßen genügend gesundes Empfinden, um ohne alle Reflexion den natürlichen Ausdruck zu erreichen, die

---

[1]) Vgl. Walter, Geschichte des Theaters u. der Musik am Kurpfälz. Hofe, Forschgn. z. Gesch. Mannheims u. d. Pfalz, I, 272 ff.

andern gelangten durch folgerichtiges Nachdenken über die Grenzen und die Aufgabe ihrer Kunst zur gekünstelten Manier, die sie oft nur durch leidenschaftliches Temperament zur tiefen Wirkung zu bringen vermochten.

Marchand [1]) selbst verleugnete nie, daß er in altfranzösischer Schule gebildet war, und trotzdem bot auch er Leistungen, die sich nur durch das natürliche Empfinden des Augenblickes, nicht als Ausdruck seiner theoretischen Erkenntnis erklären ließen. Er verlangte von der Kunst des Schauspielers, daß sie sowohl dem Dichter als dem Maler und Bildhauer Interesse verleihen müsse; aus Scheu vor dem als naturwahr ausgegebenen, aber zur Verwilderung entarteten Spiel in den Ritterdramen betonte er um so energischer die Schönheit in aller Leidenschaft. So war er neben Iffland in dieser Hinsicht ein Vorläufer Goethes. Nur die Wege, auf denen sie zu dieser Einsicht kamen, waren verschieden. Der Dichter der Iphigenie näherte sich aus innerer Verwandtschaft mehr und mehr dem antiken Ideale absoluter Schönheit und ließ schließlich nur ihre rein formale Entfaltung auf Kosten der Naturwahrheit gelten. Goethe freute sich ihrer als bildender Künstler. Marchand war durch die Praxis verleitet und verteidigte, ja verschärfte erst seine Ansichten, als er den krassen Gegensatz seiner Spielgewohnheit in den neuen stürmischen Dramen erblickte. Zum Deklamator und Poseur wurde er trotzdem nicht. Dazu besaß er ein zu sicheres instinktives Verständnis für den Gehalt seiner Rollen. Wenn ihm der dramatische Zensor das Lob zu teil werden ließ, er habe mit der Darstellung eines deutschen Justizrates ein wahres Originalbild geschaffen, so sichert ihm dies Urteil die Befähigung kennzeichnender Natürlichkeit. Für das Kostüm forderte er früh Individualisierung.

[1]) Theobald Marchand, geb. 1741 zu Straßburg, kam mit 17 Jahren nach Paris, trat dann in Sebastianis Truppe, die er 1770 übernahm; mit ihr reiste er von Mainz aus durch die Rheinlande und die Pfalz. Am 6. Mai 1777 wurde er in Mannheim zum Hoftheaterdirektor ernannt. Er starb in München am 22. Nov. 1800. Seine Frau, Magdalene Marchand geb. Brochard, war eine liebenswürdige Soubrette, als Künstlerin weniger ausgezeichnet denn als Frau. Der Gothaer Theaterkalender von 1786 nennt sie eine „glückliche Gattin, Mutter und Menschenfreundin“. Sie wirkte von 1778 bis 1791 in München, starb 1794. Vgl. über Marchand Jos. Kürschner, Allg. Dtsch. Biogr. XX, 296—298; sodann den dort nicht verzeichneten längeren Aufsatz im Churpfalzbair. Reggs.- u. Intelligenzblatt, 50. Stück vom 13. Dezember 1800, wo übrigens das Geburtsjahr 1747 angegeben ist.

Diesen dem Stil des französischen Klassizismus widerstrebenden Zug scheint Marchand für die bürgerliche Komödie im Lauf der Jahre immer mehr ausgebildet zu haben, so daß z. B. die Schilderungen seines Einsiedlers in Kotzebues Johanna von Montfaucon, des Grafen von Wintersee in Menschenhaß und Reue, des betrunkenen Soldaten in Stephanies Werbern und anderer Rollen stets die ausdrücklichen Zusätze der Natürlichkeit und Wahrheit enthalten.[1] Auf das Gebiet der Tragödie stellte ihn seine starke Figur mit den Jahren immer unglücklicher hinaus, aber er ließ hier nie von dem Prinzip der schönen Mäßigung. Westenrieder schildert seinen Odoardo Galotti als eine Leistung, die nicht mit äußerlichen Mitteln und Sprüngen die tiefe Wirkung erreichte, und folgert aus diesem eben nicht naturalistischen Spiel den „Satz für Künstler aller Arten, daß Toben und Rasen und mit den Füßen stampfen und Aufschwellen und blau werden vor Aerger, so wenig Geisteskraft sey, so wenig Werthers wilde Aufbrausungen und losgelassene Jünglingsgeheule überall wahre Geniezüge sind".

Am reinsten und einheitlich kam das stilisierende Prinzip in Mme. Antoine zur Geltung. Sie hatte Marchands Schule genossen, war zunächst Tänzerin gewesen — ein wichtiges Moment ihrer künstlerischen Entwicklung — und 1776 zum Schauspiel übergegangen. Von der

---

[1]) Daß Marchand in der bürgerlichen Komödie und dem Singspiel sich heimischer fühlte als in der Tragödie, wo er durch Kunst die Natur ersetzen mußte, beweist auch Goethes Urteil (Wahrheit und Dichtung, 17. Buch): „Das Behagliche, Weichliche schien bei ihm vorwaltend; seine Gegenwart auf dem Theater war daher angenehm genug." — Schubart, dem bei aller erfrischenden Kernigkeit manche Deutschtümelei begegnete, beurteilte den Schauspieler und Direktor Marchand stets zu kraß. In der Dtsch. Chronik (70. Stück vom 28. November 1774) nannte er ihn einen seichten Französling, der sich Mühe gebe, das bißchen Deutschheit an den Ufern des Rheins und Mains wegzudeklamieren, seiner Truppe zollte er das Beiwort: Goten und Vandalen im Reiche des guten Geschmackes. Über Marchands Ballette, wo die Tänzer „wie Frösche, die man an ein Seil gebunden, die Füsse bis zur Stirn empor ziehen", wetterte er im 75. Stück der Dtsch. Chr. (vom 15. Dezember 1774). Über die Vorliebe Marchands für französische Stücke brachte Schubart im 20. Stück vom 6. Juni 1774 eine „kühle Neuigkeit". Marchand hatte vor einem deutschen Fürsten zwei französische Stücke aufgeführt: „Weg mit den Stücken des dramatischen Stümpers Lessing, Göthe, Wieland, Brandes, Weiße, Gabler (vertragt euch hier, ihr Herren). Ersticken möcht' ich vor Ärgerniß. Es lebe hoch und abermal hoch und abermal hoch der unsterbliche Marchand. Klopstock, gib' ihm das Eichenlaub."

Natur war sie verschwenderisch mit körperlichen Vorzügen bedacht, hatte einen schlanken schönen Wuchs, große, scharf geschnittene und für ihr Rollenfach bedeutende Züge, dazu ein Organ von seltener Klangfülle und Kraft. Alle heroischen, tragischen Frauengestalten hatte sie zu verkörpern. So heißblütig diese Künstlerin war, so energisch dämmte sie den vollen Strom der Leidenschaft durch künstlerische Einsicht, durch überlegte Gesten und bedachtes Mienenspiel ein. Darin erreichte sie einen Grad der Vollkommenheit, der jedem Beurteiler das Wort von der edlen Einfalt und stillen Größe eingab. Früh wurde sie zur größten Schauspielerin Deutschlands erhoben, ein Lob, das bei aller unwahren Überschwenglichkeit genügend dem nüchternen Betrachter sagt. So überlegen sie auch ihre jähen Stimmungen, Haß, Liebe, Zorn, Rachsucht meisterte, nie trat die Absichtlichkeit störend hervor. Ihre besten Rollen waren Claudia Galotti, Elisabeth im Essex, Merope, vor allem aber die Medea in Gotter-Bendas Melodram.[1]) Dieser das freie, ungebundene Walten der Leidenschaft verbietenden Kunstgattung schaffte ihr rhythmisch geregeltes Spiel in München Freunde und Erfolg. Jene Stelle sonderlich in der Medea, wo diese nach vollbrachtem Morde der Kinder auf die Bühne zurückkehrt, erregte die Bewunderung der Kritik. „Eine gemeine Schauspielerin", schrieb der Zuschauer,[2]) „würde herausgestürzt und aus vollem Halse geschrieen haben: Es ist geschehen! Mme. Antoine zittert heraus und sagt das: „Es ist geschehen! Ruhet sanft, ihr Lieben!" mit gedämpfter Stimme!" — Jedenfalls war Mme. Antoine die am reichsten begabte, ihrer Wirkung stets sichere Künstlerin der Münchener Bühne.[3])

---

[1]) Das Kostüm ihrer Medea — französisches Griechentum, eine hohe bänderdurchflochtene Frisur, prächtige Zierrate u. s. w. — tadelt Westenrieder umsomehr, als er die künstlerische Leistung bewundert. Diese kokette Modethorheit giebt ihm Gelegenheit, die Forderung eines historischen Kostümes auszusprechen, in diesem Falle also lange, frei fließende Gewänder „mit dem ehrwürdigen uralten Gürtel, dazu ein ganz ungekünstelter Haarputz", die „alte liebwürdige Simplicität" der Griechen. Auch ästhetische Gründe bestimmen ihn dazu. Bair. Beyträge (1779), I, 2, 896. — Ähnlich im Quintus Aninius, ebenda, I, 2, 779.

[2]) Der Zuschauer in Baiern, II. Band, XIII. Stück vom Jenner 1780.

[3]) Ihretwegen schrieb Lorenz Hübner das Drama „Camma, die Heldin Bojoariens". Nach der Aufführung schenkte der Kurfürst der Tragödin eine goldene Uhr und setzte ihr eine lebenslängliche Pension von 400 fl. aus. „Über das neueste der Litteratur Oberdeutschlands, I. Stück, 1784."

In Mme. Nouseul[1]) hatte München, noch während Nießers Truppe spielte, bereits eine Vorgängerin der Mme. Antoine besessen. Nur kurze Zeit, vom 11. Juni 1774 bis zum März 1776 hatte diese bedeutende Künstlerin hier gewirkt.[2]) Auch sie war ursprünglich in Marchands Schule gebildet, auch das große Geheimnis ihres Spiels lag darin, daß sie, im Besitze äußerer glänzender Mittel, eine vollkommene Gewalt über ihr Organ und ihren Körper besaß. Die Lady Macbeth,[3]) „das übermenschliche Ungeheuer, den einzig gigantesken Karakter unsers Bedünkens, der Schakespear'n entschlüpfte", „vermenschlichte" sie, d. h. Abscheu vor diesem Dämon wandelte sie zu inniger Teilnahme und Mitleid mit dem „Weibe, das im Taumel der durch die schmeichlerischen Bilder königlicher Grösse erhitzten Phantasie Plane durchtreibt, vor denen sie bey kälterm Blute zurückbeben würde . . ."

Eine Rivalin der Mme. Antoine in den Rollen stolzierender Frauen, dann aber für ernste Liebhaberinnen hauptsächlich im Singspiel verwendet wurde Mme. Lang d. Ä.[4]) Sie war eine der Künstlerinnen, die in ihrem Spiele nicht einheitlich blieben. Die Bildung in der Mannheimer Tanzschule, andrerseits leichtes, ungezwungenes, dabei eindringliches Spiel lassen sich aus den vorhandenen Besprechungen nachweisen.

---

[1]) Rosalie Nouseul, geb. 1750 zu Graz, gest. 1804 in Wien, wo sie von 1779 an für das Fach der Heldinnen und heroischen Mütter engagiert war. Wlassack, Chronik des k. k. Hofburgtheaters, 1876, S. 48 berichtet, daß Lessing sie nach Wien empfohlen habe. Ich habe J. H. Fr. Müllers „Abschied von der Bühne", Wien 1802, woraus diese Angabe entlehnt ist, weder in Münchener Bibliotheken, noch in Göttingen, Berlin, Hamburg, Mannheim und auch auf zweimalige Anfrage nicht aus Wien erhalten können. Sicherlich enthält Müllers Werk noch manchen Aufschluß über Münchener Bühnenwesen. — Mme. Nouseul erhielt zugleich mit dem Schauspieler Appelt 1776 eine Medaille von der Akademie der Wissenschaften. „Herr Apelt ist von der Güte der Accademie auff daß volkomneste gerührt. Madame N. hingegen danket für die ihr gegebene Medaille, sie hält sich durch den beyfahl der Accademie belohnet genug." (Brief des Grafen Seeau an Graf Savioli.)

[2]) Falsch ist die Angabe in R. Proelß' neuer „Geschichte d. deutsch. Schauspielkunst" (1900), S. 214, daß Mme. Nouseul (Proelß schreibt stets: Nonseul) von Marchands Truppe 1776 nach München berufen worden sei.

[3]) Litteratur- und Theaterzeitung, 1779, 2. Jahrgg., 1. Teil: Titelkupfer Chodowieckis: Mme. Nouseul als Lady Macbeth in der Scene: 5. Akt, 1. Auftritt: — „Zu Bett! Zu Bett! Zu Bett!"

[4]) Franziska Lang d. Ä. geb. Stamitz, auch als Tänzerin verwendet. Sie war von 1778 bis kurz vor ihrem Tode — 4. Februar 1800 — in München thätig.

Westenrieder schreibt begeistert von ihrer Ariadne[1]) (in Brandes-Bendas Melodrama Ariadne auf Naxos), die sie frei von Deklamation und Künstelei spielte. Sonst verfiel sie leicht dieser Gefahr, da sie durch Fleiß und Nachdenken zu viel des Guten in dem Bestreben that, nachdrücklich auf Herz und Verstand der Zuschauer zu wirken.[2])

Nicht minder „zirkelförmige" Bewegungen der Arme, und noch schärfere, auf individuellen Ausdruck und natürliche Leidenschaft verzichtende Betonung des stilisierenden Prinzips sprach aus dem Spiele der Mme. Brochard,[3]) die anfangs nur in deutschen Singspielen, später aber auch als Schauspielerin verwendet wurde. Der Übergang von der Oper zum Schauspiel, den die meisten der Münchener Künstler durchgemacht hatten, oder den sie im Lauf der ersten zehn Jahre in München durchmachten, war natürlich dem schauspielerischen Stil nur schädlich. Die Oper stellte Anforderungen, die viel wichtiger waren als vollendete freie Natürlichkeit im Spiel. Diese Rücksicht konnte erst in zweiter Linie in Betracht kommen, ja es geschah nicht einmal, da Stil und Gehalt der Singspiele der Ziererei und pathetischen Pose Vorschub leisteten. Dieser Gefahr entging leider das schönste Talent nicht, das zu jener Zeit die Münchener Bühne aufwies, die jüngere Mme. Antoine, die Schwiegertochter der Tragödin. Sie war Sängerin und Schauspielerin zugleich.[4]) Ließ ihr Debut als Zaire schon deutlich die

[1]) Bair. Bayträge, 1. Jahrgg., II. Bd., S. 688.

[2]) Ihre Tochter Katharina Lang, die Frau Zuccarinis (s. S. 248 Anm. 3), erbte ihre „edle" Aktion, das bei aller Innigkeit und Tiefe etwas affektierte Spiel. Sie war anfangs eine der gefeiertsten Sängerinnen in Italien, verlor ihre Stimme und trat im Oktober 1796 als „Lanassa" dem Verbande der Seeauischen Schaubühne bei. Ihre Emilia ersetzte die der alternden Mme. Heigel. — Vgl. Annalen d. Theat., 1796, 17. Heft. Grandaur, Chronik, S. 42. Zu ihren Hauptrollen zählt der Gothaer Theaterkalender v. 1797, S. 277 Minna v. Barnhelm und Emilia Galotti. Über sie als Sängerin vgl. Spaziers Berlinische musikal. Ztg. 1793, St. 8. S. 30. Meusel, Künstler-Lexikon, I (1808) S. 551.

[3]) Eva Brochard geb. Ilein, geb. 24. August 1752, kam mit acht Jahren zu Sebastianis Truppe nach Augsburg, heiratete in Mannheim 1768 den Balletmeister Georg Paul Brochard, kam 1778 nach München. Für sie schrieb Winter „Paris und Helena", „Bellerophon", für sie Danzer den „Triumph der Treue". Vgl. Lipowsky, Musik-Lexikon (1811), S. 34. Gerbers Tonkünstler-Lexikon, Lpz. 1790, I, 209.

[4]) Der Gothaer Theaterkalender 1797, S. 275 spricht von ihr nur als einer Sängerin. Ihre besten Rollen seien: Die Königin der Nacht (Zauberflöte), Konstanze (Entführung aus dem Serail), Helena (Winters Paris und Helena),

Sucht erkennen, „einen neuen idealischen Menschen zu bilden“, so schienen andrerseits ihre reichen von der Natur verliehenen Gaben für die Zukunft ein Abstreifen dieser künstlichen Zuthaten zu versprechen und die sonst recht krittligen Ephemeriden konnten mit gutem Grund die allerdings recht geschmacklos ausgedrückte Prophezeiung thun,[1]) daß in ihrer Person die abgefallene Rose einer verblichenen Jaquet[2]) an Melpomenens Busen wieder aufblühen würde. Leider erfüllten sich diese Worte nicht. Eine der am reichsten begabten Künstlerinnen der Münchener Bühne, jung, schön, leidenschaftlich, ließ sie ihre natürlichen Gaben verkümmern, setzte kalte Pose an Stelle warmer Empfindung, so daß zehn Jahre später wieder ein Berliner Blatt gleich geschmacklos von ihr berichten konnte, sie lalle ihrer Schwiegermutter wie ein Automat nach, ohne die Kunst zu erreichen.[3]) —

Unter den männlichen Mitgliedern der Münchener Nationalbühne befand sich keiner (außer Marchand), der nur theoretischer Erkenntnis zuliebe sein natürliches Empfinden auf ein schönes Maß in den leidenschaftlichen Affekten reduziert hätte. Von dem schöngewachsenen Balletmeister Legrand[4]) und seinen Gefährten billig zu schweigen, selbst bei der für jene Zeit so wichtigen Stellung des Ballets und der Pantomime. Die eifrige Pflege dieser zum äußersten Formalismus und zur Unwahrheit, zur Geist- und Gefühlsarmut hinweisenden Kunstgattung mußte auch auf die Schauspieler schädlich wirken, die ohne eigene ausgesprochene Individualität zwischen zwei Stilarten hin und her schwankten. Immerhin waren als Gegengewicht Schauspieler an der Münchener Bühne, die den „Ideal-Naturalismus“ Schröders nach besten Kräften vertraten.

Übertreten wurde dieser künstlerisch geadelte Naturalismus nur aus Unvermögen einzelner Schauspieler, nicht weil sie theoretisch ihre Mängel als beabsichtigte Vorzüge anerkannten.

Leonore (Doktor und Apotheker). Sie verließ später die Bühne und heiratete den Auditeur des zweiten Chevauxlegersregiments. Lipowsky — Goth. Theaterkal. 1800, S. 168. Allerdings vermag ich nicht mit Sicherheit anzugeben, ob diese Franziska Antoine mit Mde. Antoine d. J. identisch ist.

[1]) Ephemeriden der Litteratur und des Theaters, 1786, IV, 26.

[2]) Catharina Jaquet d. J., seit 1774 am Wiener Burgtheater engagiert, spielte junge tragische Heldinnen, starb schon im 26. Lebensjahre, 1786.

[3]) Annalen des Theaters, 1796, 17. Heft, S. 75.

[4]) Platen erzählt in seinem Tagebuch, daß er in der Pagerie einen achtzigjährigen Balletmeister — es ist dieser Legrand — gehabt habe.

Senefelder[1]) konnte in tragischen Rollen tapfer predigen und schreien, während er in den Rollen alter Bürger und zärtlicher Väter Behaglichkeit und natürliche Frische verbreitete, Piloti[2]) wurde leicht unnatürlich, litt zudem an der Erbsünde aller Komiker und übertrieb. Langlois[3]) wurde steif und pathetisch, sobald er sein kleines Gebiet der bürgerlichen Komödie verließ, und noch mancher der übrigen kleinen Helden stellte sich auf den Kothurnus, um gesehen zu werden.

Die phrasenhaften Worte, die in den Briefen eines reisenden Franzosen sich finden, sind jedoch alle hinsichtlich des Stiles unwahr. Er spricht davon, daß Marchand sich gegen das „Riesenmäßige" und die „tragische Wut" gewehrt habe. Das mag man noch als Ausdruck für den Kampf der beiden in München einander begegnenden Stilarten gelten lassen. Was dann aber der reisende Franzose, der doch in Wahrheit ein Deutscher war,[4]) zu erzählen weiß, klingt wirklich so wie einer der vielen schnurrigen Berichte, die von deutschem Wesen heute

[1]) Peter Senefelder, der Vater des Dichters und Schauspielers und Erfinders der Lithographie Johann Alois Senefelder, hatte unter Brunian in Prag, später in Wien gespielt. Er war in Prag der erste Schauspieler, der sich kontraktlich verbat, zur Mitwirkung in der Burleske herangezogen zu werden (Teuber, a. a. O. I, 306 u. II, 6). Vornehmlich spielte er „alte Bediente, Verwalter, Greise, Petitmaitres und raisonierende Alte". Er starb am 1. Aug. 1792. Zum Besten seiner Witwe und Kinder wurde die Einnahme der Vorstellung vom 9. Aug. 1792 bestimmt. Auf kurfürstl. Befehl erhielt die Witwe 300 fl. jährl. Pension, ein Sohn fand Aufnahme im Kloster Ettal, einer in der kurf. Militärakademie. Von den jüngeren Kindern erhielt jedes bis zum 18. Lebensjahre 40 fl. jährlich. Johann Alois, damals Schauspieler am Faberbräutheater, wandte sich in der Not (vgl. Allg. Dtsch. Biogr. 34, 8) der dramatischen Dichtung zu. — Gothaer Theaterkalender 1800, S. 246.

[2]) Maximilian Piloti, geb. 21. Febr. 1749 zu Olmütz, Sohn eines Schauspieldirektors, studierte zuerst, 1765 zur Sebastianischen Truppe, dann mit Marchands Mannheimer nach München. Vorzüglich spielte er Juden und komische Väter, sang Baßpartieen im Singspiel. 1813 pensioniert. — Seine Frau, Elisabeth Clara Piloti (geborene?), 1753 zu Raab geboren, war von Kindheit auf beim Theater.

[3]) Anton Langlois, geb. 24. Dez. 1756 zu Straßburg, 1774 zur Bühne, Marchands Schüler, kam mit diesem 1776 nach Mannheim und 1778 nach München; hier bis zu seiner Pensionierung 1813 thätig.

[4]) Die Briefe eines reisenden Franzosen sind von Karl Risbeck verfaßt. Risbeck war ein Schauspieler. Geboren 1750 zu Höchst, debutierte er 1775, spielte Könige, Prinzen, Minister, Liebhaber, verließ aber schon 1777 die Bühne und reiste. Er starb 1786 zu Aarau im Kanton Bern. Vgl. Annalen d. Theaters, 7. Heft. Gothaer Theaterkalender, 1792, S. 236.

wie vor mehr als einem Jahrhundert die reisenden Franzosen zu vermelden haben. „Marchand", heißt es da, „kämpfte lange dagegen (gegen die tragische Wut), mußte aber doch endlich dem Strom nachgeben. Da die Lungen seiner Leute an gewöhnliche Menschentöne gewöhnt waren und die starken Erschütterungen nicht aushalten konnten, welche zu der neuen Riesensprache, zu den erschrecklichen Rasereyen und all dem Geheule nöthig waren, so mußte er sich bey seiner Ankunft in München auf Verlangen des Publikums (?) einige neue Subjekte (?) beschreiben, die in stundenlangem Heulen und Sterben geübt sind und im Ausreißen ihrer eingesteckten falschen Haare, im unerträglichsten Gebrülle und Händeringen mehr beklatscht werden als die andern im feinsten Ausdruck ihres Gegenstandes!"

Diese „neuen Subjekte" waren Heigel und Frau, dann später Lambrecht; der greulichen Übertreibung und dem unwahren Sachverhalte lag, wie schon betont, das eine Körnchen Wahrheit zu Grunde, daß Nationales, Bürgerliches mit einer vielleicht etwas nachdrücklichen Betonung dem französischen Bestandteil in Stil und Repertoire entgegengesetzt wurde.

Nach Franz Xaver Heigel und seiner Frau hatte das Publikum allerdings verlangt; der Kurfürst und Graf Seeau schlossen sich diesen Wünschen an (Marchand hatte nichts damit zu thun), und so kamen beide nach Ablauf ihrer Salzburger Verpflichtung wieder nach München.

Heigels Charakter, eine Mischung schlichter Natürlichkeit und biedermännischer Geradheit, verleugnete sich in seinen künstlerischen Leistungen nie. Jenes Gebrüll und Händeringen mit seiner aufdringlichen Forderung, beachtet zu werden, war ihm ebenso fremd wie Marchands überlegte Grazie. So wie er war, gab er sich. Lag darin auch eine gewisse enge Begrenzung des Rollenfaches, das seiner Individualität entsprach, so blieb ihm innerhalb desselben noch genügend Gelegenheit, um durch Ausarbeitung seiner Züge künstlerisch etwas zu leisten. Heigel war ein Künstler, der sich auf sich selbst verlassen konnte. Das brachte den einen Fehler, den er nie im Leben ablegte, mit sich: er lernte seine Rollen herzlich schlecht. Und trotzdem bewegte er sich abends während der Vorstellung so sicher und gewandt, führte das Porträt, das er mit den ersten Strichen entwarf, so sicher durch, daß jene Schwäche ihm gern verziehen wurde. Kernige, etwas absonderliche alte Soldaten, Väter, die mit dem Musikus Miller sprechen konnten: Ich bin halt ein plumper, gerader, deutscher Kerl! -- das waren Heigels

Lieblingsrollen. Nicht weniger kräftig spielte er die wenigen Heldenväter, die von der Zensur nicht eingesperrt wurden, so an den beiden denkwürdigen Abenden den Otto von Wittelsbach![1]) Wie tief die Wirkung seines Spiels auf das Publikum war, davon mag das Urteil eines, der den besten gesunden Teil vertrat, Zeugnis geben. Westenrieder schrieb über Heigels Horatio Capacelli (in d'Ariens Natur und Liebe im Streit): „Es ist doch etwas Genießbares, etwas auf der Stelle Wirkendes, wenn man einen Mann ansieht und hört, wie z. B. Heigl als Horazio Capacelli war. Die Flamme des edleren beherztern Mannes brannt' ihm mächtig durch Mark und Nerven, schwoll ihm im beherrschenden Arm, und glüht' ihm im Auge; ich habe selten etwas Aehnliches gesehen. Jeder Zuschauer hebt männlicher sein Haupt empor und fühlt sich denselben Abend, er weiß nicht wie, so ungewöhnlich gefaßt und veredelt!“ [2]) —

Künstlerisch bedeutender als Heigel war ein Schauspieler, der nicht so sehr mit seiner eigenen Sympathie an den Inhalt einer Rolle gebunden war: Anton Huck.[3])

Er war 1744 in Eisenach geboren und hatte dort zunächst das Gymnasium besucht. Besonders in der Musik genoß er eine tüchtige Ausbildung. Mit sechzehn Jahren kam er nach Hamburg, wo er als Diskantsänger bei der Kirchenmusik verwendet wurde. Zugleich setzte er seine Studien am dortigen Johanneum fort. Während dieser Zeit nun sah er die Kochsche Truppe mit — Ekhof an der Spitze, und das ließ auch ihn den Entschluß fassen, zur Bühne zu gehen. Mit seinen gründlichen musikalischen Kenntnissen und seiner guten Stimme wollte er sich als Sänger eine Zukunft schaffen, konnte aber aus diesem Grunde trotz seines sehnlichen Wunsches nicht in Ekhofs Truppe eintreten, da diese keine Singspiele im Repertoire führte. So verließ er denn Hamburg, Meister Ekhofs Spiel stets vor Augen. Bei der Sebastianischen Truppe, die die Rheinlande bis hinauf nach Straßburg durchzog, fand er Stellung. Mit ihr kam er schließlich nach Mannheim, wo Marchand die Gesellschaft übernahm. Fast nur in

---

[1]) Am 23. und 25. Nov. 1781.

[2]) Westenrieders sämtl. Werke, Kempten, 1831, 2, 278 b.

[3]) Sein Porträt, ein Brustbild in Oval, enthält unter Nr. 1463 (Katalog I, 150) die Maillinger-Sammlung. Desgl. eine Silhouette, die Lütgendorfsche Sammlung. Ein Porträt-Kupfer nach Edlingers Gemälde besitzt Hr. Hugo Thimig in Wien. —

Operetten und Lustspielen mit Gesang trat Huck die erste Zeit auf. Mit Laune und Beweglichkeit spielte er das Fach der „Naturburschen". Mit dem Wandel in Marchands Spielplan jedoch, namentlich in München, wurde er vor größere Aufgaben gestellt, die die Fülle seiner Begabung erst reich entfalteten.[1]) Die komischen, urwüchsigen Rollen des Lustspiels, die eine feine geistige Durchdringung und natürliche Überlegenheit verlangten, spielte er weiter, daneben aber erntete er reichen Beifall als Beaumarchais (Clavigo), Marinelli, Essex, Hamlet. Er war ein Künstler, der jede Rolle fein sezierte, der die psychologischen Geheimnisse eines Charakters klar vor Augen legte, ohne daß dabei das Gesamtbild zerstückelt wurde. An seinem Marinelli rühmt Westenrieder die Verteilung von Licht und Schatten, die meisterhaften Übergänge, an seinem Deserteur hebt er gar realistische Züge, das unwillkürliche konvulsivische Zucken vor dem Tode hervor.[2]) Den Beaumarchais spielte er einfach und eindringlich. Aus Westenrieders Besprechung seines Hamlet scheint mir indessen hervorzugehen, daß er hier nicht ganz ohne Pathos und Pose spielte. Bei der Erzählung des Geistes, berichtet Westenrieder, sei Hamlets Körper in die Höhe getrieben und länger geworden! In dem großen Monolog habe er bei den Worten „Schlafen, vielleicht auch träumen, ja, da liegt's" den Zeigefinger schauderhaft erhoben und sein suchendes Auge in die Erde gegraben! Von den Worten „Was für ein Meisterstück ist der Mensch! Wie edel durch die Vernunft, wie unbegrenzt in den Fähigkeiten!" bis zu dem seligen Stolze: „Im Denken wie ähnlich einem Gott! Die schönste Zierde der Schöpfung!" habe Hamlet die Arme immer mehr ausgebreitet und emporgerichtet, um das augenblickliche Entzünden seiner Seele über das Gefühl innerer unumschränkter Kräfte auszumalen! Liegt hier Pose? oder sollen wir den andern Kritikern glauben, die ohne das liebevolle Eingehen auf Einzelheiten Hucks Hamlet eine durchdachte, aber einfache, naturwahre Leistung nennen? Es ist gefährlich, aus einer noch so eingehenden Besprechung sich eine schauspielerische Leistung zu rekonstruieren. Was lebenswahr und im Laufe des erregten Spieles als organisch und unbeabsichtigt, als einzig möglicher Ausdruck der be-

---

[1]) In München spielte Huck bis 1802; am 29. März d. J. wurde er auf sein Ansuchen pensioniert, mit jährl. 600 fl. (Kgl. Kreisarchiv München, Pers.-Akt H- R. fasc. 468 Nr. 585). Er starb am 23. August 1820.

[2]) „Auf Herrn Huck", vor allem auf seine Darstellung des Deserteurs findet sich ein Gedicht im Gothaer Theaterkalender, 1775, S. 9 f.

treffenden seelischen Erregung sich erwies, erfährt gar leicht durch die schriftliche tote Beschreibung eine falsche Beleuchtung; transitorische Momente der Darstellung werden ungebührlich gedehnt und erscheinen so nicht mehr als das, was sie waren.

In diesen Kreis von Schauspielern, die in der Mehrzahl bereits dem prahlenden Wanderkomödiantenstil und dem undeutschen französisierenden entsagt hatten, trat nun, unter Schröder in Hamburg erzogen, Georg Lambrecht.[1]) Er brachte Natürlichkeit und Frische mit und wurde mit seinem schauspielerischen wie litterarischen Talent ein wertvolles Mitglied der Münchener Bühne. Von der Natur nicht sonderlich begünstigt — sein Organ wird einmal „widerlich" genannt[2]) —, besaß er so viel Geistesgaben, daß er, unterstützt von gesundem Empfinden, den Gehalt jeder Rolle leicht erfaßte und mit ihrer Wiedergabe einer der wenigen durchaus wahren Schauspieler der Münchener Bühne war.

Ein Schauspieler, der gleich den meisten der Münchener Kollegen in der Mannheimer Tanzschule gebildet war, aber rechtzeitig von Schröder hinausgehoben aus der gefährlichen Umgebung Marchands, Franz Anton Zuccarini,[3]) kehrte als gereifter Künstler, wissenschaftlich gebildet, durch langjährige Praxis unter Schröders Augen geübt, 1792 in München ein. Daß Lambrecht und er, beide Schauspieler, die gründlich über theoretische Fragen hatten nachdenken lernen, die Direktion in die Hände bekamen, hätte von reichstem Segen sein können, wenn nicht der Schlendrian so viel Unrat aufgehäuft hätte, daß der völlig

---

[1]) Matthias Georg Lambrecht, geb. in Hamburg 1748, gest. 1826 in München. Vgl. Schröders Biographie von Meyer, 4, 292 ff.

[2]) Zeitung für die elegante Welt, Jahrgg. 1801, Charakteristik des Münchener Hof- und Nationaltheaters, S. 494 ff.

[3]) Franz Anton Zuccarini, geb. 11. Januar 1755 zu Mannheim, kam bereits als sechsjähriges Kind zum Theater, Mitglied der Mannheimer Tanzschule, unter Marchand Übertritt zum Schauspiel; aus Mannheim (nicht aus München, wie H. A. Lier in der Allg. Dtsch. Biogr. 45, 471 vermutet) nahm ihn Schröder mit nach Hamburg; dort bis 1783, reiste er darauf mit Schröder (Altona, Lübeck, Hannover); im Dezember 1791 nach München, von Seeau mit 1000 fl. kurfürstlichen Zuschusses für das Heldenfach engagiert, heiratete 1796 Katharina Lang (1774—1803), Tochter des Hofmusikus Frz. Lang und der Franziska Lang, Schülerin der Dorothea Wendling. 1811—1812 Regisseur, 1816 pensioniert; starb am 9. Februar 1823. — Vgl. F. J. Lipowsky, Bair. Musik-Lexicon (1811), S. 169 f. — Allg. Dtsch. Biogr. 45, 47 (H. A. Lier, dort falsche Geburtsdaten). — Grandaur, Chronik, S. 78, 84. — Herloßsohn, Marggraff u. a., Theater-Lexicon, neue Ausg. 1846, VI. Bd.

freie Hand haben mußte, der den Augiasstall zu reinigen unternahm. Die Schauspieler sahen sich schließlich vor so langweilige, ewig gleiche Aufgaben gestellt, daß jeder die Lust verlor. Zuccarinis Wirksamkeit begann erst unter Babos — künstlerisch auch recht nachlässiger — Leitung des Hoftheaters. Als Regisseur konnte er manche Erfahrung verwerten, dann aber erwarb er sich das schöne Verdienst, eine Charlotte Birch-Pfeiffer, Josepha Cannabich, Anna Altmutter u. a. für die Münchener Bühne erzogen zu haben.

Nicht mehr im Banne der alten Schule, wie Mme. Antoine, aber auch nicht überall bedingungslos volle Natürlichkeit im Spiele entfaltend, reiht sich unter den Künstlerinnen Mme. Lang d. J.[1]) diesen Vertretern einer wahren ungeschminkten Schauspielkunst an. Sie war eine der ersten naiven Liebhaberinnen ihrer Zeit. Mit entzückender Frische und dabei ohne alle Aufdringlichkeit[2]) spielte sie Soubretten, Kammerkätzchen, zu denen ihr graziöses, schlankes Figürchen, ihre lustigen, schelmischen Augen wie geschaffen waren. In solchen Rollen war sie „Natur, wenn je durch eine Künstlerin die Natur mit den lebhaftesten Farben gemalt worden ist".[3]) Aber wenn sie Bauerndirnen spielte, dann suchte sie auch hier wie über alles Grazie zu breiten, dann stilisierte sie, wie der Rokokostil derbe Bauernmädchen zu zierlichen, der Natur wenig entsprechenden Geschöpfen modelte. Hier war sie die Schülerin Marchands, unter dem sie noch als zartes Kind die Bühne in Mannheim betreten hatte. Das Publikum war von ihr entzückt, nicht zum wenigsten, weil sie mit ihrer mädchenhaften Weiblichkeit auch als Frau

---

[1]) Marianne Boudet, geb. 1764 zu Mannheim, betrat 1776 die Bühne, heiratete 1782 den Hofmusikus Martin Lang und wurde zum Unterschiede von Franziska Lang, geb. Stamitz, Mme. L. d. Jüngere genannt. Lipowsky, Bair. Musik-Lexicon, S. 29, hat über sie zwei falsche Angaben: Westenrieders Begeisterung über Mme. Lang gilt der älteren; diese spielte die Ariadne. Sodann ist Marianne Lang nicht 1784 nach Wien engagiert, sondern bis zu ihrer Pensionierung — im Mai 1821 — in München thätig gewesen. 1784 gastierte sie sechsmal in Wien (50 fl. für die Reise, 100 fl. für jede Gastrolle erhaltend). Nach ihrer Pensionierung siedelte sie 1821 mit ihrem Schwiegersohne Karl nach Wien über, wo sie 1835 starb.

[2]) Die Annalen des Theaters (1796, 17. Heft) rühmen ihre „Delikatesse". „Nie sah ich sie Naivität mit Ungezogenheit verwechseln. In der Franziska glaubt man ihr aufs Wort, daß sie mit der Minna eine gleiche Erziehung genossen habe, und demungeachtet ging von dem Mutwilligen nichts verloren."

[3]) Rheinische Musen (1794), I, 1, S. 53.

noch bezauberte. Diese persönliche Wirkung aufs Publikum, die mit ihrem Talent nur mittelbar zusammenhing, teilte sie mit einer Schauspielerin, deren Beliebtheit schon oben betont wurde.

Karoline Heigel war eine Künstlerin, die durch ihr sanftes, kraftloses Organ, durch ihre schlanke, etwas magere Figur auf die Darstellung leidender, empfindsamer Frauen hingewiesen wurde. Unglückliche, die sich in heißer Sehnsucht und Qual verzehren, spielte sie mit tiefer Empfindung. Eine Marie Beaumarchais, Ophelia, dann Rollen des bürgerlichen rührenden Dramas gab sie meisterlich. Dagegen fanden sich Stimmen, die ihr eine Desdemona versagten. Das „unschuldige, gute Herz“, das „Naive, Ungekünstelte“ vermißte man hier. „Wir wollen ein junges, unschuldiges, liebes Figürchen sehen. Wie kann eine große hagere Frau uns täuschen?“ [1]) Solch Urteil scheint mir psychologisch durchaus begründet. Zur Desdemona war sie — man folgere hieraus nicht den Gegensatz — eine zu kluge Schauspielerin, eine Schauspielerin, deren Empfindungswelt durch die Ehe — sie hatte bereits drei Söhne geboren — zu tief und zu fein ausgefüllt war, als daß sie jene unbesorgte, unerfahrene Unschuld des Mädchens mit unbedingter Sicherheit verstanden hätte. Sie mußte wiederum künstlich ersetzen, wollte sie in den Geist der Rolle sich hineinleben. Jene Kritik kann uns nur ein Zeugnis sein, daß sie nicht über das Maß von künstlerischem Gestaltungsvermögen verfügte, das einen Schauspieler jede seiner Individualität noch so fremde Rolle natürlich spielen läßt. Wo sie nachempfinden und verstehen konnte, entfaltete sie ein reiches Innenleben. Konventionelle Regeln gab es für sie nicht. Häufig liefen harte Züge in der Charakteristik ihrer Rollen mit unter. Hier zeigte sich die Grenze, die ihrer Leidenschaft durch die äußeren Mittel gesetzt waren. Ihre Julia erinnerte Westenrieder in der Szene des Erwachens im Sarge an ein Bild des Hofmalers Dorner und er sagt: [2]) „Es ist hier keine Zeichnung, welche die Kunst nach Regeln festsetzen könnte, möglich. Alle Linien, welche sich ziehen lassen, sind Karikaturen, in Unordnung abgerissene Trümmer der Hoffnung, des Schreckens, der Liebe, Verzweiflung, Reue, dumpfer Sinnlosigkeit, aufgetrieben mit der höchsten Gewalt und wie Wogen in dem Augenblick, da sie beginnen, schon wieder im Fall, sich einander zu überwälzen.“ Fast will es scheinen, als ob hier die Leiden-

[1]) Ephemeriden d. Litt. u. d. Theaters, 1786, IV, 26.

[2]) Sämtliche Werke, II, 228.

schaft recht in Fetzen gerissen sei, aber auch in dem Bilde waren nur die einzelnen Linien Karikaturen, deren Gesamtheit einheitlich den höchsten leidenschaftlichen Grad ausdrückte. Westenrieders unglückliches Hinweisen auf Gemälde, das der transitorischen Kunst des Schauspielers ja nie als zutreffendes Maß angelegt werden kann, wird durch seine eigene Schilderung dieser Julia wenigstens nicht falsche Auslegung finden. „Überzeugend und gewaltig" nennt er die Übergänge vom Durst nach Entzücken zur verlassensten Hoffnungslosigkeit, zum Elend der Elendesten aller Kreaturen!

Zu solchem aus der Fülle des Herzens niedergeschriebenen Urteil halte man die kühlere Besprechung der Wahnsinnsszene, wie sie Karoline Heigel als Ophelia spielte: „Sie wußte das Grauenvolle mit einer solchen Vermischung von Mäßigung und Wohlstand anzubringen, daß ihre Lustigkeit Mitleid und Thränen erweckte. Dieses Besinnen und Zurückrufen dunkler entflohener Ideen in dem starren hingehefteten Auge, diese Angst und Verwirrung in jedem zerrütteten Teil auf dem tugendhaften Angesicht!" [1]) Das Irreguläre, Flackernde des Wahnsinns so darzustellen, war feinsinnige Verschmelzung von harter Wirklichkeit und weiblichem Zartsinn, es war keine aus theoretischer Erkenntnis fließende absichtliche Stilisierung. Aus den verstreuten Bemerkungen Westenrieders über dieses Spiel hebe ich nur noch einen Zug hervor, weil er für Schauspielerin und Kritiker an große Muster erinnert. In der Sterbeszene der Sara Sampson überraschte Mme. Hensel den feinen Beobachter durch das gelinde Zucken der Finger des erstarrten Armes.[2]) Von der Ohnmachtsszene der Rutland, wie sie Mme. Heigel spielte, erzählt Westenrieder, daß zunächst die Arme starr geworden seien. „Sie hefteten sich, blieben still und fest. Nur noch in den Fingern gingen vorüber flüchtig und einsam aufzuckende Bewegungen..." Daß Westenrieder die Dramaturgie eifrig studierte, beweisen zahlreiche Ähnlichkeiten und direkte Hinweise; aber es drängt sich auch fast die Vermutung auf, daß die Schauspielerin, in deren Hause er ein eifriger Gast war, hier bewußt Belehrung annahm. —

Bildungsfähig und bereit, in ihrer Kunst zu dem Ausdruck überzeugender Natürlichkeit und imponierender Schlichtheit zu gelangen, waren viele neben der Mme. Heigel. Aber wie unmöglich war es in einzelnen Stücken, nur annähernd einheitlich darauf hinzuwirken! Im

[1]) Sämtl. Werke, II, 235 a.

[2]) Hamburg. Dramaturgie, 13. Stück.

Hamlet spielte Mme. Antoine die Königin, Mme. Heigel die Ophelia, Nießer nicht ohne Pathos den Geist des Vaters, Huck den Hamlet, Marchand gab den König und Langlois völlig auf unglücklichem Posten den Laertes! Wie bunt und wirr sah es da aus! In der Emilia Galotti Lambrecht den Prinzen, Huck den Marinelli, Mme. Heigel die Emilia, als Gegengewicht Mme. Antoine — Claudia Galotti, Marchand — Odoardo! Den Lear spielte im Anfang der achtziger Jahre Senefelder, der sich nur durch Pathos damit abzufinden vermochte. Solchen bedenklichen Vorstellungen verdankten Babos Worte ihre Berechtigung, wenn er bei Schröders Gastspiel diesem ins Stammbuch schrieb:[1])

„Sie riefen Schauspielkunst!
Da kam die steife Dame
Behängt' mit fremder Zierd'
Gepudert, parfumirt
Und à la Herisson frisirt,
Mit Schmink' und Muschen im Gesicht!
Es waren viele, die da schrieen:
Wohl uns! Heil uns! daß sie erschien!
Die Weisen aber sagten unter sich:
Nein, wahrlich, nein, das ist sie nicht!

Sie flehten zur Natur: o theure Mutter höre,
Send' uns dein eigen Kind zu deiner Ehre!
Sie sandt' uns — Schrödern.
Da — sprach sie — habt ihr Ihn
Der — wo und was ich bin — mich kennt;
Die Weisen schrie'n:
O Heil, heil uns, daß Er erschien!"

Diese Stammbuchverse, die als solche dem gefeierten Meister möglichst deutlich und überschwenglich die Bewunderung Babos und seiner Freunde ausdrücken sollten, ließen natürlich kein kritisches Aber und Allerdings zu. Sonst hätte Babo hinzusetzen müssen, daß allerdings einige nach Natürlichem strebende Künstler da waren, die nur nicht den Vergleich mit der seltenen Begabung eines Schröder aushielten. Daß während Schröders Spiel im Publikum ein naives erschüttertes Gemüt den Begleitern des wahnsinnigen in Nacht und Unwetter hinausgetriebenen Lear zurief: „Ach, so laß ihn doch niedersitzen!" [2]) war einer der schönsten Beweise für Schröders gewaltige, das

[1]) Lebruns Jahrbuch für Theater und Theaterfreunde, 1841, „Schröders Stammbuch". — Vgl. B. Litzmann, Fr. Ludw. Schröder, Zweiter Teil, Hamburg und Leipzig, 1894, S. 296 f.

[2]) Graf Topor von Morawitzky schrieb in Schröders Stammbuch: „Da Herr Schröder zu München den 2. Juni 1780 in der Rolle des König Lear Hof und Nation bis ins Innerste erschütterte, so begab sich's beim Auftritt, in welchem der gute, ehrwürdige Alte von Kent und dem Narren gehalten, bedeckt, gekrönet &c. jedem Zuschauer Wasser in die Augen trieb, daß aus dem Parterre eine halbgebrochene Stimme ausrief: Ach, so laß ihn doch niedersitzen." (Ebenfalls in Lebruns Jahrbuch, Hamburg, 1841, S. 14.) Vgl. Grandaurs Chronik,

Innerste aufwühlende Leistung, für den Geschmack des Münchener Publikums kann es uns leider kein gültiges Zeugnis sein. Gewiß wurde Schröder ehrlich und mit zunehmendem Enthusiasmus aufgenommen, Volk und Gelehrte wetteiferten, ihm ihren Jubel und ihren Dank auszudrücken, Westenrieder begrüßte ihn in seiner mehr empfundenen als klar ausgedrückten Art und widmete jeder Rolle längere mit sichtbarer Liebe geschriebene Betrachtungen, als dann aber dieser glänzende Komet vorübergezogen war, da war dasselbe Publikum wieder kritiklos wie zuvor. Heute entzückt über süßlichen Schnörkelstil französischer Singspiele, morgen in deutscher Empfindsamkeit hinschmelzend vor Thränen. Die mangelnde Stileinheit wurde durch das Publikum eher vergröbert als beseitigt.

Schwer war bei dieser Lage der Dinge der Standpunkt eines Kritikers wie Westenrieder.

Ein Mann, der mit so heißer Liebe sein Volk umfaßte, der auf allen Gebieten, ein Prediger in der Wüste, auf die Segnungen geistig-sittlicher Kultur hinwies, dem kein Mittel zu heilig war, daß er es nicht verwandt hätte, um sein bayerisches Volk zu neuen Lebensbedürfnissen, zu Licht und Freiheit zu führen, der als solches Mittel die Kunst, das Theater freudig erkannte, ein solcher Mann konnte nichts mit der klaren, nüchternen Schärfe des Theoretikers Lessing gemein haben. Ihm galt die praktische Leistung in ihrer Wirkung mehr als alles noch so feinsinnige ästhetische Urteil, das für das große Volk wertlos war. Nur wenn man diese in ihrer Art gleich wunderbare und hohe Stellung Westenrieders im Auge behält, kann man seine Schriften über Kunst, besonders über das Theater, mit ihren Widersprüchen psychologisch erklären.

Der Schauspieler interessierte ihn zunächst als soziale Erscheinung. Was er durch seinen persönlichen Verkehr bewies, Achtung und Ehrfurcht vor dem Künstler, forderte er in seinen Schriften. Wie viel fehlte dazu noch! „Beinahe jeder Vater würde sich entrüsten, wenn der Sohn sich einfallen lassen wollte, die Schaubühne als den Stand seines Lebens zu wählen!" schrieb er 1781, und wie mancher unter uns denkt auch heute noch so in aller Stille! Unwillig fragt er, warum

---

S. 25. Von dem wunderbaren, das Innerste erschütternden Spiele Schröders wird noch eine andere den naiven Kunstgenuß schön kennzeichnende Geschichte erzählt: „Als Schröder in München den Hamlet spielte, war sein Schrecken, wie er den Geist erblickte, so meisterhaft, daß er sich dem Parterre mitteilte, und eine Stimme rief: Jesus Maria!" (Goth. Theaterkalender, 1781.)

man dem Gelehrten den Titel eines Rates verleihe, um ihn in den Augen des Volkes zu ehren, während man den Schauspieler dessen für unwürdig halte. Nicht Wünsche und Pläne und Redensarten, sondern thätige Beweise verlangt er und klagt mit Lessing seine Zeit an: Was haben denn wir gethan, daß etwas, das wir immer so sehr vermissen, geschehen könnte? Vor allem suchte er deshalb die Kritik zu einer ernsten, den Künstler und Menschen würdig behandelnden Sache zu erheben. „O wie viel Menschheit und Kenntnis und Erfahrung muß der Mann haben, der von der Schaubühne sein Urteil abgeben will!“ heißt es im Quintus Aninius.[1]) Mancher satirische Hieb auf die Münchener Verhältnisse lag in den darauffolgenden Worten: „Jeder müßige Römer und jeder hungrige Grieche besaß den Hochmut, zu verlangen, daß sich der Schauspieler nach ihm richten sollte; und geschah es nicht, so nahm er sich die Freiheit, an einen auswärtigen Sammler theatralischer Neuigkeiten seine Aussprüche zu berichten, der sie dann mit dem Wörtchen „wir“, als wenn es die Meinung Vieler gewesen wäre, begleitete und froh war, wieder einige Blätter anfüllen zu können.“ Selbst unparteiische Männer, folgert er richtig, die von solchem Tagesgeschwätz nichts hielten, wurden auf diese Weise wider ihren Willen beeinflußt. „Zur Zeit, wo sie dieselben lasen, hatten sie freilich davon gedacht was zu denken war; aber dies Andenken verlor sich manchmal in Geschäften und Zerstreuungen“ — und es blieb nur übrig, daß sie nichts Rühmliches von diesem oder jenem Schauspieler wußten. Dann war ein ehrlich strebender und seine Kräfte bedacht verwertender Künstler in nachteiligen Ruf versetzt.

So bereit Westenrieder war, dem Schauspieler willig eine hohe Stellung als Mensch und Künstler einzuräumen, so übertrieben waren die Forderungen, die er — allerdings nur theoretisch — an ihn stellte. Alle äußerlichen nur denkbaren Vorzüge, dazu eine Spannkraft des Geistes, eine Tiefe der Empfindung, eine Fülle von Kenntnissen, die nur in Superlativen zu wünschen sind. Gewiß, meint Westenrieder, kann ein Schauspieler nichts dafür, wenn die Natur ihm diese oder jene Gabe versagt — dann werde er aber nicht Schauspieler, sondern ein „vernünftiger Bürger“. Denn der Schauspieler ist wie der Dichter Lehrer und Erzieher seines Volkes! Ja, er steht über dem Dichter, denn dieser entwirft nur Menschen, jener stellt sie vorbildlich dar. Wie

[1]) Ges. Werke, IV, 127.

irrig solche abstrakte Forderungen des großen Volkspädagogen sind, braucht ja nicht erst gesagt zu werden, zumal sie in jener Zeit gang und gäbe waren. Dasselbe, was Westenrieder vom Schauspieler verlangte, forderte er vom Tänzer. Beide sollten moralisch auf den Zuschauer mit ihrer Kunst wirken, beide innere Seelenregungen äußerlich durch Gebärden und Wort darstellen. Vom Tänzer forderte er die gleiche Bildung und — im Sinne Noverres — Reform der Tanzkunst. „O du Kunst der Künste," rief er aus, „wie weit bist du herabgesunken zur Miethmagd in den Zeiten, da sich deine Priester nicht schämten, wenn man ihnen so oft sagte, daß ihr Beruf bloßes Vergnügen und eine Gattung des schädlichsten Luxus sey!" Gegen die zahlreichen Ballette, die nur auf Sinnlichkeit mit ihren Bewegungen, auf Sinnenrausch mit ihrem Flittergold abzielen, konnte er in tiefster Empörung eifern. Er wollte mit allem den praktischen Zweck der Besserung verbunden wissen. So stellte er — ein schlechter Schüler Lessings — das Dogma auf, das die [im Laokoon scharf abgewiesene] Vermengung von Dichtkunst und Malerei, andrerseits von Schauspiel- und Tanzkunst mit der Malerei wieder vornahm. Nicht als Ästhetiker, sondern als bayerischer Patriot betrachtete er die Kunst, unglücklicherweise nie diese Eigenschaft ganz abstreifend, wollte er jenes sein. Oft trifft er in glücklichem, sicherem Gefühl das Rechte, aber nicht als Ergebnis einer rein verstandesmäßigen Entwicklungsreihe, sondern aus Instinkt. Seine prächtige Schlichtheit und Kernigkeit macht ihm alle Pose verhaßt, und so lobt er den Schauspieler, der Gewaltiges mit einfachen Mitteln zu erreichen weiß. Jene genialischen Schreier und Stürmer, die die Leidenschaft in Fetzen reißen, waren ihm gründlich verhaßt, und er schreibt die Worte, die uns ihn so schön erkennen lassen: „O verewigter Raphael, wenn du jetzt kämest und maltest deinen Sokrates in der einfachen ruhigen Stellung, und dem Ausdruck, wie er den Zeigefinger seiner linken Hand zwischen dem Daumen und Zeigefinger seiner rechten hält; und schriebst deinen Namen nicht dazu, wie klein würde vielleicht die Anzahl derjenigen seyn, die es der Mühe werth hielten, dich anzusehen, und wie bald würdest du gegen einen andern vergessen seyn, der den Einfall hätte, seinen Sokrates den Mantel von sich weg in die Luft schlagen, und mit ereifertem erhitztem Gesicht, Worte, die von Pol zu Pol erschallten, herausdonnern zu lassen." — Das Gefühl der Einfachheit, das Westenrieder von Natur aus besaß, mußte ihn zur Betonung eines gewissen stilisierenden Prinzips

kommen lassen, das auf die schöne Natur, das εὐ πρέπον der Griechen nur ungern verzichtete. Aber er war doch zu wenig kühl abwägender Beurteiler als daß er ständig dieses Ideal betont hätte. Er wollte als Kritiker kein System aufstellen noch verfechten, sondern nur anspornen und antreiben zu dem, was ihm der Endzweck aller Kunst hieß. Nur kurze Zeit wirkte er so. Dann schrieb er mit bitterm Schmerz: „Ich habe nun vier Jahre über das hiesige Theater geschrieben, und wenn ich nun diese Stunde den Auftrag erhielte, etwas zu schreiben, wobei man mir die Hoffnung machte, daß mans befolgen würde: so würde ich wieder von vornen anfangen. So wenig ist in der Hauptsache etwas, das ein reifes Nachdenken, oder einen männlichen litterarischen Geschmack verräth, geschehen, und das Publikum ist eher zurück als vorwärts gegangen!" Fortan wandte er sich namentlich in den Beyträgen zur vaterländischen Historie andern Gebieten zu, auch dort fast als Einziger unermüdlich thätig. Das Theater war einer begleitenden und beobachtenden, warnenden Kritik beraubt. Strobels Dramatischer Zensor bestand nur ein Jahr, der Zuschauer in Baiern wurde unterdrückt, nachdem er auch über das Theater zu berichten sich entschlossen hatte. Nur die Münchener gelehrte Zeitung verfolgte in diesen Jahren die Leistungen der Künstler, ohne jedoch einen Einfluß in irgend einer Weise zu gewinnen. Dann wurde noch einmal — 1797 — von Jakob Klaubauf — ein Pseudonym, hinter dem sich der Hofbibliothekar F. L. Reischel verbarg — der Versuch gemacht, über das Münchener Theater fortlaufende Berichte zu verfassen, ein Unternehmen, das ohne Geschick geleitet wurde und in jener Zeit des völligen Stillstandes der Bühne zwecklos war. Nach dem sechsten Briefe — 1798 — ging auch diese Zeitschrift ein. —

IX.

Dramatische Litteratur von 1772 bis 1799.

Von der dramatischen Litteratur Bayerns, wie sie in den letzten dreißig Jahren des 18. Jahrhunderts von München ausging oder, wohl richtiger gesagt, auf München als Mittelpunkt sich im wesentlichen beschränkte, ist bisher sonderbarerweise nur eine Seite beachtet worden: die unter Einwirkung und Nachahmung des Götz entstandenen vaterländischen Ritterdramen. Zeitlich ist diese Gruppe durch die Jahre 1780 (Agnes Bernauer) und 1785 (Kaspar) begrenzt. Schon hieraus und aus dem rein äußerlichen Zahlenverhältnis — die vaterländischen Ritterdramen verhalten sich ihrer Anzahl nach zu den übrigen der (uns erhaltenen) bayerischen Dramen wie 1 : 10 — ergiebt sich, daß eine Würdigung der bayerischen Litteratur, ein Urteil über die Teilnahme Bayerns an der gesamten Entwicklung des deutschen Dramas nicht möglich ist, wenn allein jene kleine Gruppe einer näheren Besprechung unterzogen wird. Daß dieses bisher allein geschah, dafür mag man einen Grund mit Recht bestehen lassen. Das verhältnismäßig Wertvollste nämlich ist damit hervorgekehrt, das bei aller Anlehnung und Unselbständigkeit doch wiederum Eigenartige, das ebenso reichlich nach außen spendete wie es von außen empfangen hatte. Ja, Törrings Agnes Bernauer und sein Kaspar, Babos Otto von Wittelsbach haben im übrigen Deutschland und in Österreich länger und tiefer auf Zuschauer und sonderlich auf Dichter gewirkt, als es ihnen in ihrem Vaterlande dank der bekannten Zensurverordnung möglich war.

Wenn wir nun aber auch von vornherein auf poetische und formale Schönheit der bayerischen Dramen verzichten, wenn wir keinen einzigen unter den bayerischen Dichtern antreffen, der irgendwie die Entwicklung der gesamten deutschen Litteratur hilfreich gefördert oder auch nur wertvoll bereichert hätte, wenn wir den meisten Ideen, die in bayerischen Dramen ausgesprochen werden, vorher oder gleichzeitig anderswo be-

gegnen, so liegt hierin noch immer kein Grund, das reiche Material unbeachtet und ungeprüft zu lassen. Nur ein Fingerzeig mag darin liegen, auf welche Art allein eine Betrachtung bayerischer Dramatik fruchtbar und gerechtfertigt sein kann.

Dichterische Individualitäten treten uns nirgends entgegen. So wäre es also ein müßiges Beginnen, die Dramen jedes einzelnen Autors im Zusammenhange zu betrachten. Was ein Babo und Karl von Eckartshausen geschrieben haben, Dichter, deren Dramen noch die größte Mannigfaltigkeit unter den hier interessierenden aufweisen, das sind keine Marksteine auf ihrem Wege geistig-sittlicher oder gar künstlerischer Erziehung. Der Dichter des Götz wurde zum Dichter der Iphigenie, der Dichter der Räuber zu dem des Wallenstein, das läßt sich ohne aufmerksames Verfolgen der langsam sich wandelnden, künstlerisch und philosophisch sich klärenden und vertiefenden Anschauung beider Männer nicht verstehen. Daß aber der Verfasser des Otto von Wittelsbach ein behagliches, breites Bürgerstück und recht harmlose Lustspiele schrieb, daß Eckartshausen das Thema einer weitherzigen Aufklärungsidee verschieden variierte, das sind Thatsachen, zu deren Begründung der Hinweis auf die großen geistigen Strömungen der Zeit allein genügt. So viel Goethe und Schiller ihrer Zeit verdanken, mit so viel starken und zarten Wurzeln sie im mütterlichen Boden auch hafteten, sie rissen sich früh los und offenbarten ihre Größe und zukünftige Bedeutung dadurch, daß sie mit ihrer eigenen Innenwelt, mit persönlicher Zuthat neue Werte schufen, daß sie, die Summe alles geistigen Lebens ziehend, in künstlerischer Form über ihre Zeit hinaus vorwärts wiesen. Arm an all diesen persönlichen Zuthaten und eben darum keine dichterischen Individualitäten, bewegten sich die bayerischen Schriftsteller auf der breiten bequemen Heerstraße, wo ohne Ansehen der Person der große Haufe hintrottet. Ihre Dramen erscheinen lediglich als ehrlich gemeinter, künstlerisch recht anspruchsloser Ausdruck allgemeiner philosophisch-ethischer Grundanschauungen jener Zeit, insbesondere als Spiegelbild der kulturellen Zustände des bayerischen Volkes. Diese werden wir darum bei unserer Betrachtung in den Mittelpunkt stellen.

Gleichzeitig gewinnen wir so eine Erklärung für die auffallende Erscheinung, daß vor dem Jahre 1772 kein einziges bayerisches Drama zu verzeichnen ist, wenn wir — wie billig — von den Kloster- und Jesuitendramen, auch von öffentlich im Druck erschienenen Dramen z. B. des Jesuitenpaters F. Reisner (1721—1789) absehen. Das erste

Jahrzehnt der von der Akademie ausgehenden Befruchtung alles geistigen Lebens hatte, das haben wir bereits gesehen, auf jede Unterstützung durch die Bühne verzichten müssen. Und darum waren auch keine Dramen geschrieben. Nicht wie im Norden vollzog sich hier die Entwicklung. Dort hatte seit Gottscheds Tagen das Drama an der freien künstlerischen Entfaltung der Litteratur teilgenommen, dort war, bevor stehende Bühnen zur dramatischen Thätigkeit einluden, nicht nur ein regelmäßiges, in steif-französische Kleidung gehülltes Drama gehegt und gepflegt, sondern es war schon längst der Versuch gemacht, das dem deutschen Volksempfinden zusagende Drama zu finden, ein Versuch, der als praktische Lösung theoretisch gewonnener Fragen dem Dichter der Miß Sara Sampson, der Minna von Barnhelm, endlich aber der Emilia Galotti gelang. Dort hatte die Entwicklung des Dramas förmlich eine Reform der Bühne, vor allem die stehende Bühne verlangt, denn mit der Säuberung der Wandertruppen von Hanswurstkomödien und sittlich-künstlerischer Erziehung der Schauspieler war es nicht gethan.

In München dagegen griff niemand zur Tragödie oder zum Schauspiel, auch dann noch nicht, als die von der Akademie heraufbeschworene geistige Belebung wider Erwarten gelang und über die Lesewut schon früh Klagen laut wurden. Da geschah, ohne jeglichen Zusammenhang mit einer einheimischen Dramatik, auch ohne Aussicht auf eine Ausfüllung dieser empfindlichen Lücke, die Gründung der stehenden gereinigten Bühne durch Nießer, und kaum ein Jahr später gingen auch schon die ersten bayerischen Originalstücke über die Bretter. Mit einem Male schossen aus dem einheimischen Boden Dramen hervor, der beste Beweis, wie reif die Zeit für eine Bühnenreform in Bayern war, andrerseits aber auch, wie wenig reine Kunstwerke — denn diese hätten nicht notwendig die stehende Bühne zur Voraussetzung gefordert — die bayerischen Dichter zu schaffen innerlich gezwungen waren. Wären sie Dichter gewesen, sie hätten, um ihre Leiden zu sagen, nicht dieses äußeren Anlasses bedurft; nun aber, wo die Gelegenheit jedem halben Talente entgegenkam, übersetzten und „dichteten“ für die Münchener Bühne Kurfürstin, Adel, Gelehrte, Registratoren, ja in den nächsten Jahrzehnten glaubten selbst Gevatter Schneider und Handschuhmacher ihre Familienweisheit dramatisieren zu müssen. Der Leibheiduck des Kurfürsten, Franz de Paula Gruithuisen reichte, 1796 der Zensur „Die Braut in Mannskleidern“ ein. —

Die stattliche Anzahl der hier zu besprechenden Dramen ließ eine scharfe Disposition der leichteren Übersicht wegen nötig erscheinen. Mit den daraus sich ergebenden Vorzügen stellten sich jedoch auch einzelne Nachteile ein, die hier kurz berührt werden mögen. Zunächst ist es die Thatsache, daß manches Drama, als ein Gemisch der verschiedensten Ideen, sich kaum auf eine unzweifelhaft hervortretende Grundidee zurückführen ließ. Die Titel konnten nicht ausschlaggebend sein, da, wie die nähere Betrachtung erweisen wird, dieselben thöricht und unverständlich, ja oft geradezu falsch gewählt wurden. In solchen zweifelhaften Fällen habe ich dann, zumal auch der Mangel zeitgenössischer Kritik und eigener Aufzeichnungen der Dichter jeden Anhaltspunkt verweigerte, den Inhalt der Dramen und die nötigen Zusätze an der Stelle eingefügt, die mir nach wiederholter Prüfung der Grundidee des betreffenden Stückes zu entsprechen schien. Sodann mußte, auch innerhalb der einzelnen Unterabteilungen, die chronologische Reihenfolge außer acht gelassen werden und z. B. Dramen, die den neunziger Jahren angehören, ihrem Ideengehalt nach mit Dramen der siebziger Jahre verwandt, vor den Dramen der achtziger Jahre besprochen werden.

Die Scheidung in reine und angewandte Dramen ergab sich notwendig, wo es sich nun einmal darum handelt, aus den vorhandenen Werken die Ideen der Zeit zu ziehen. Jene reinen Dramen haben keinen für ihre Beurteilung wichtigen Zusammenhang mit der Zeit, in der sie entstanden. Sie weisen in ihren einander gegenüberstehenden Charakteren wohl die übliche Färbung auf, die Gut und Böse stets stark hervorleuchten ließ, sie lehnen sich wohl auch namentlich in der Schürzung und Lösung dramatischer Konflikte an Vorbilder ihrer Zeit an, aber sie erheben sich doch so weit über die nur ihrer Zeit verständlichen Ideen, sie beleuchten so wenig und durchaus unbeabsichtigt die kulturellen Zustände ihres Zeitalters, daß sie auch heute noch wirken müßten, wäre ihr poetischer und formaler Wert nicht so elend und würde die Psychologie näherer Betrachtung nur einigermaßen standhalten. Bei diesen reinen Dramen, die ja als solche das bedeutsame Wollen und Handeln von Menschen innerhalb einer frei gewählten Zeit darstellen, oder wenigstens darstellen wollen, macht sich der Mangel eines starken dichterischen Talentes um so schmerzlicher fühlbar, als wir mit einem allgemein menschlichen Interesse, nicht bloß begierig, kulturhistorische Spiegelbilder zu erblicken, den Personen nahetreten. Was

uns heute Antigone und Lear sind, müßten uns, den Abstand stillschweigend zugegeben, diese reinen Dramen sein.

Was nun der Ausdruck angewandte Dramen besagen will, braucht wohl kaum noch erklärt zu werden. Ein Wertunterschied ist damit allerdings ausgesprochen. Daß die Dramen, die nur eine der vielen Möglichkeiten bezeichnen, wie die bestehenden Kulturzustände angegriffen oder verteidigt, die philosophischen Anschauungen gepredigt oder widerlegt werden konnten, daß diese Dramen ihre Bedeutung nur für jene Zeit gehabt haben und uns nichts weiter als ein historisches Interesse eingeben können, das führt sie von der reinen, absoluten Kunst fort, um so weiter fort, je mehr das Bestreben der Dichter zu Tage tritt, nur für eine soziale oder ethische Tendenz der Zeit ein Ausdrucksmittel zu finden. Daß Schillers Kabale und Liebe, gewiß die kühnste Anklageschrift ihrer Zeit, noch heute zündet, beweist nichts dagegen. Wir haben für die realen Verhältnisse, auf denen sich dieses Drama aufbaut, wir haben für die darin ausgesprochenen leidenschaftlichen Forderungen und Anklagen als Kinder unserer Zeit notwendig kein Verständnis mehr, aber die Persönlichkeit Schillers reißt mit solch unwiderstehlicher Gewalt fort, der Hilferuf unterdrückter Menschlichkeit und der Haß gegen alle, die mit dem Schicksal anderer Menschen leichtfertig spielen, ist hier zu solcher Wahrheit erhoben, so sehr alles Zeitlich-Zufälligen entkleidet, daß wir die historisch fast aufs Jahr zu bestimmenden Voraussetzungen vergessen. Noch bis zum Don Carlos blieben Schillers Dramen Spiegelbilder ihrer Zeit. Aber schon hier mischten sich zum Schaden der künstlerischen Einheit reine und angewandte Kunst. Der erste Teil zeigt den Ansatz zu einer Familientragödie, den rein menschlichen Konflikt zwischen Vater und Sohn, dem Weibe und der Geliebten, dann aber fluteten mit dem wachsenden Interesse für Posa die Weltbürgerideen des 18. Jahrhunderts in das Drama hinein; geläuterte, reife Kunst spricht nicht aus dem Carlos, ein Schicksal, das er mit allen Dramen dieser Gattung teilt, mögen sie auch persönlich uns noch so stark interessieren. —

Reine Dramen.[1])

1. Das erste der hierher gehörigen, eine frei erfundene Fabel behandelnden Dramen stammt aus dem Jahre 1774. Es ist Ludwig Fronhofers Schauspiel Mathilde, das am 6. und 8. Mai, dann am 7. und 17. Juni 1774 auf der Bühne des alten Opernhauses aufgeführt und in demselben Jahre gedruckt wurde.[2]) Fronhofer, damals Schullehrer an der Hauptschule bei U. L. Frau, hatte sich schon einige Jahre zuvor durch seine Oden und eine von Heinrich Braun eingeleitete Sammlung von Gedichten bekannt gemacht.[3]) Weniger aus Neigung und Beruf, sondern aus der dem Schulmeister in ihm entsprechenden Erkenntnis, daß die junge Bühne und die aufstrebende Litteratur als wichtiges Kampfmittel in der gärenden Zeit unterstützt sein wollten, griff auch er zum Drama. Es war sein erstes und blieb sein einziges. Er mochte selbst erkennen, wie wenig seine Begabung ihm gestattete als Dramatiker aufzutreten. Lessings Emilia war erschienen. Aus ihrer Lektüre, so scheint es, gewann Fronhofer die nächste Anregung zu seinem Drama, wenn er auch in Handlung und Idee weiterformte und umbildete. Nicht die großen Züge, die offen vor aller Augen liegen, sondern zahlreiche kleine Wendungen verraten das Vorbild Lessings.

Das Stück spielt in Rom. Mathilde und Bellarini sind zwei jung verheiratete „adeliche Stands-Personen“, Lessings Emilia und Appiani entsprechend. Während diese, eine Häufung des Tragischen, kurz vor ihrer Vermählung alles Unglück erleiden, setzt die Handlung in Fronhofers Stück drei Monate später ein. Der Prinz liebt Emilia und heißt alle Schritte Marinellis gut, um Emilias Liebe genießen zu können. Hier sind Prinz und Marinelli in einer Person vereinigt: Ruggerio liebt Mathilde und ist, von ihr verschmäht, Satan genug, um durch List und Gewalt in ihren Besitz zu gelangen. Seine sinnliche Leidenschaft führt ihm einen Helfershelfer in die Arme: Sensaline, eine

---

[1]) Die hier zu besprechenden Dramen, eine verhältnismäßig sehr kleine Anzahl (15), hängen natürlich nicht durch Ideen zusammen und mögen deshalb rein äußerlich durch Ziffern getrennt werden.

[2]) Mathilde, ein Schauspiel, in drey Aufzügen von L. F. (Vignette) München, bey Joseph Aloys Crätz, in der Kaufinger-Gasse im von Ruffischen Hause. 1774.

[3]) Über Fronhofer s. Ludwig Muggenthaler, Jahrbuch f. M. G. II, 363—374. Sehr schön und geschmackvoll sagt Muggenthaler von Fronhofers Mathilde: „Das Kind seiner dramatischen Muse entschwand durchaus nicht im großen Haufen gleichzeitiger dramatischer Geburten“! (Seite 390.)

junge Witwe, die ihn liebt, die in der derbsinnlichen Erwartung, ihn zu besitzen, zu allen Plänen Ruggerios sich bereit finden läßt. Sie glaubt ihm, wenn auch nicht ohne Schwanken, daß er sich nur an Mathilde rächen, sie nicht mit Gewalt zu seinem Weibe, seiner Mätresse begehrt, glaubt ihm, daß er sie (Sensaline) heiraten wird. Nur darum das sklavische Eingehen auf seine niedrigen Pläne. Nun setzen beide ihr Werk in Bewegung. Zwei gefälschte Briefe überzeugen Gatten und Gattin von der Untreue des andern. Bellarini rast, obwohl er Mathilden noch liebt, diese weint aus gleicher Ursache. Dank des Dichters Fürsorge wird jede so naheliegende Auseinandersetzung zwischen beiden Gatten vermieden und das Schauspiel aus einem kleinen zu drei langen Akten gedehnt. Bellarini willigt ein, seine Frau ins Kloster zu bringen, und überträgt seinem vermeintlichen Freund Ruggerio die Ausführung. Dieser beschleunigt sie um so schneller als Mathildens Vater zufällig nach langer Abwesenheit eintrifft und die Entdeckung aller schändlichen Pläne zu befürchten steht. Statt Mathilde jedoch ins Kloster zu bringen, läßt sie Ruggerio nachts von gedungenen Banditen entführen — Soldaten kommen hinzu, es geschieht die bekannte nächtliche Mordszene, bei der aber nur ein Bandit fällt, so daß Graf Appiani (Bellarini) zu seiner Geliebten eilen kann. Mathildens Vater hat ebenso plötzlich, wie er gekommen ist, Ruggerio als bekannten Bösewicht entlarvt, Ruggerio entflieht, und Sensaline, nun, Sensaline bereut und wird Mathildens Freundin.

Ist es noch nötig, darauf hinzuweisen, wie verflacht und bürgerlich-sentimental hier alles gewendet ist, die Orsina, der Ausgang von Lessings Tragödie, u. s. w. Wie durch die Vereinigung von Prinz und Marinelli die bitterste Wahrheit und Anklage von Lessings Drama verwischt ist? Über die mangelnde Psychologie zu schreiben, hieße Seite für Seite durchsprechen. Durch eine Fülle von Monologen sucht Fronhofer zu ersetzen und in ihnen auseinanderzusetzen, was sich im Dialog nicht mit Sicherheit ergiebt, ja, die einzelnen Personen müssen in ihnen sich selbst und andere charakterisieren.[1]) So sagt Sensaline, die un-

[1]) Die unbeholfenen Monologe tadelt am meisten an dem ganzen Stücke eine Rezension in den Materialien des Intelligenz-Comptoirs, 1774, Stück VII, S. 987. — Während aber dort aus Freude über ein neues bayerisches Stück der sittliche Gehalt gelobt und die erkannten Schwächen „nicht so genau“ genommen werden, erschien in Schubarts Deutscher Chronik (40. Stück vom 15. Aug. 1774) eine scharfe verurteilende Besprechung, die dem Dichter der Mathilde — nicht

möglichste Figur des ganzen Stückes, die von der geistigen Bedeutung ihres Originals nicht das Geringste geerbt hat, von sich selber: „Ich bin, ich bleibe die Gehilfinn des Satans in menschlicher Gestalt", und sucht sich selbst psychologisch zu erklären: „Mein schwaches Herz ist gefesselt, und kann das doch nicht abschütteln, und sucht die Rechtfertigung seines Thuns in der Unmöglichkeit, sich von seiner Leidenschaft loszuarbeiten." (I, 4.) Solche eigenen Beteuerungen über ihren Charakter, den Zwiespalt ihrer eigenen Seele giebt sie noch öfter. Auch Ruggerio erklärt in Monologen (z. B. II, 5) sein Handeln. So schwarz er jedoch geschildert wird, so wenig ist er seiner selbst sicher. Öfter muß er sich selbst ermannen, dann betäubt er (stets durch Selbstgespräche) seine Gewissensbisse und langt in Worten auf der Höhe Satans an (I, 3), ja er bekennt sich selbst seine Größe: „Stehe ich nicht da, unerschüttert wie Satan, als er den gräßlichen Gedanken zur Aufruhr im Himmel dachte, mit vollkommener Erkenntniß der Bosheit seiner Sünde dachte", um trotzdem einige Augenblicke darauf zu folgern: „überdieß bin ich — ich überlege es, wie ich will — samt allem, noch kein Böſewicht; wirklich — ich bin keiner. — Meine Neigung ist ja unbezwinglich . . ." (III, 1). Solche Versuche zu charakterisieren ersetzen nur notdürftig wirkliche innere Entwicklung; sie verraten, daß Fronhofer keine einzige Gestalt plastisch geschaut hat. Auf- und Abgänge sind fast sämtlich unbegründet. Das ganze Drama ist ein plumpes Ränkespiel äußerlicher Natur. Wandlungen der Charaktere in leidenschaftlichem Kampfe sind vermieden; von Sensaline abgesehen, deren plötzliche Reue wegen der letzten Szene des Stückes und um der allgemeinen Auferbäulichkeit willen erfolgt.

2. Oda, die Frau von zween Männern. Ein Trauerspiel. Aufgeführt auf dem kurfürstlichen Nationaltheater in München. München, 1782, bei Johann Baptist Strobl.

---

mit Unrecht — jeden Begriff von Dialog absprach. Darauf erschien, wieder in den Materialien (1774, S. 141), eine Antwort Fronhofers und eines andern angegriffenen Dichters „Die Verfasser der Schauspiele in München an den Verfasser der Deutschen Chronik in Ulm". Wiederum mit vollem Recht erbaten diese sich für ihre ersten Versuche mildere Beurteilung, schlecht stand ihnen aber der Hohn zu Gesicht, wenn sie Schubart zuriefen: „Ihren Monarchen unter den Dialogisten, den wollen wir auch studiren, und sollte die Lectüre eines Götz von Berlichingen, und des Hofmeisters dazu nicht genug seyn, so wollen wir fleißig die Bierhäuser besuchen, um die ungeschliffenen Ausdrücke des Pöbels zu lernen, und dadurch versprechen wir uns, den Ton aller guten Gesellschaft vollends zu vergessen, und den ihrigen zu treffen."

Brahms Abhandlung über das deutsche Ritterdrama des 18. Jahrhunderts läßt dieses Trauerspiel Babos unbeachtet.[1]) In einer eingehenden Besprechung füllt Richard Maria Werner diese Lücke insofern aus, als er die Motive des Ritterdramas auch hier nachweist und eine kurze Skizzierung des Inhaltes giebt.[2]) Werner und nach ihm Hauffen[3]) weisen auf die Verwandtschaft von Babos Oda mit Blumauers Erwine von Steinheim hin. So richtig diese von Babo selbst angegebene Bemerkung ist, so wenig kann ich dem zustimmen, was R. M. Werner über das Abhängigkeitsverhältnis beider Dramen sagt. Auch seinem Urteile über Babos und Blumauers Stück vermag ich nicht beizupflichten. Hierüber nach der Inhaltsangabe, zunächst aber die Frage des Abhängigkeitsverhältnisses. Aus den Stücken selbst läßt sich nichts mit Sicherheit in dieser Hinsicht folgern. Wir sind also auf äußere Daten angewiesen. Blumauers Erwine wurde zum ersten Male am 18. November 1780 im Burgtheater (Wien) aufgeführt und erschien in demselben Jahre als Einzeldruck und im V. Bande des K. K. Nationaltheaters. Wir dürfen also den Sommer und Herbst dieses Jahres als Entstehungszeit annehmen. Das Gleiche gilt aber auch von Babos Oda, die am 10. Dezember 1780 zur Aufführung in München kam.[4]) Blumauers Erwine ging hier erst 1781 über die Bühne und es erschien eine Münchener Ausgabe, aufgeführt auf dem Kurfürstlichen Nationaltheater in München 1781.[5]) Erst darauf ließ Babo, im Jahre 1782, seine Oda in der oben erwähnten Ausgabe drucken und setzte unter das Personenverzeichnis die Bemerkung: „Der Stof dieses Trauerspiels hat Aehnlichkeit mit dem Trauerspiel: Erwine von Steinheim; Oda war lange fertig und schon zur Aufführung bestimmt, eh'

---

[1]) Otto Brahm, Das deutsche Ritterdrama des 18. Jahrhunderts. Studien über Joseph August von Törring, seine Vorgänger u. Nachfolger. Quellen und Forschngn. XL. Straßburg, 1880.

[2]) Ztschft. f. dtsch. Altertum (El. Steinmeyer), 25, neue Folge, 13 (1881), S. 420, 432 f., 435.

[3]) Adolf Hauffen, Das Drama der klassischen Periode, I, Kürschners National-Litteratur, Band 138, S. 13.

[4]) Werner giebt nach einer ungeschickten Angabe Grandaurs (Chronik, S. 25) sogar den Juni als Monat der ersten Aufführung fälschlich an, ohne daraus die Konsequenz zu ziehen, daß Oda spätestens in der ersten Hälfte des Jahres 1780 geschrieben sein müsse. Werner a. a. O. S. 435.

[5]) Diese Ausgabe fehlt bei Goedeke.

jenes Stück zum Vorschein kam." Gerade diese Bemerkung Babos — eine Bemerkung, die sich nach der 1781 in München erschienenen Ausgabe der Erwine von Steinheim förmlich aufdrängte — bestärkt Werner, das umgekehrte Abhängigkeitsverhältnis anzunehmen, das allerdings den Vorteil eines systematischen Ausbildens vorhandener Motive zuläßt. Hauffens Parenthese, Babo habe („trotz seinem ausdrücklichen Widerspruche") deutlich von Blumauer entlehnt, ist nichts weiter als eine Wiederholung von Werners Angabe.

Wenden wir uns nun dem Inhalt des Stückes zu.

Oda, die Gattin des Ritters Hermann, hat sich nach dessen im heiligen Lande erfolgten Tode zum zweiten Male mit dem Ritter Adelburg und zwar auf Wunsch ihres Vaters vermählt. Lieben kann sie jedoch ihren zweiten Mann nicht; er macht ihr oft durch sein auffahrendes Wesen jede tiefere Zuneigung unmöglich, zudem hat die Liebe zu ihrem ersten Gatten die Tiefen ihrer Seele erschöpft. Adelburg rüstet sich zum Kreuzzug, er will Oda und ihren Sohn aus erster Ehe, die er beide heiß liebt, verlassen. Währenddessen hat Oda Kunde erhalten von einem Einsiedler Richard, der ihren ersten Mann vor vierzehn Tagen erst begraben hat, während sie ihn schon fünf Jahre tot wähnt. Schwert und Kette ihres Mannes werden ihr gebracht, in ihrem Innersten regt sich ein entsetzlicher Verdacht. Im Walde trifft sie einen zweiten Einsiedler, der dort schon vier Jahre haust; es ist dies ein alter Mann, den schwere Reue drückt: ihr eigener Vater, der ihrem Gatten Meuchelmörder nachgesandt hatte, um seine Tochter dann mit dem reichen, angesehenen Adelburg zu vermählen. Bald stirbt der alte Mann. Unterdessen hat sich der erste (oder andere) Einsiedler, Richard, als Odas totgeglaubter Gatte entdeckt. Er war den Mördern auf die Spur gekommen und nach langen Irrfahrten vor zwanzig Tagen heimgekehrt; unerkannt hatte er Nachrichten über sein treuloses, in Wahrheit aber betrogenes Weib eingezogen. Hermann (Richard) verzeiht seinem Weibe und Adelburg, der ja auch nur als Betrogener gehandelt hat. Dieser entsagt allen Ansprüchen auf Oda und fährt zum heiligen Grabe; Oda aber zieht sich in die Einsamkeit zurück, sie will ein Frauenkloster im Walde gründen. An der Seite ihres ersten Gatten kann sie nicht mehr leben und reines Glück genießen. „Jedes Gefühl von Lieb und Zärtlichkeit ist aus meinem Herzen getilgt — nur die Mutterliebe nicht . . . Mein Busen ist kalt und hart von den wiederholten Schlägen des Schicksals!"

Das Verhältnis eines Mannes zu zwei Frauen — die alte Sage vom Grafen Gleichen — wurde in jener Zeit, angeregt durch Goethes Stella, öfter als dramatischer Vorwurf verwertet. Gerade in München erregte der Ausgang der Stella in der Goetheschen Fassung sittliches Bedenken. Westenrieder sah darin zwar einen poetischen Beweis, daß „die Vielweiberey des Herzens möglich sey, woran noch hie und da einer gezweifelt haben möchte", sah aber zugleich „nie ohne Schauder für die Natur" dieses Spiel und begriff nicht, „wie man die Grausamkeit haben konnte etwas zu verschönern und gleichsam zu rechtfertigen, das in Europa und auf dem ganzen christlichen Erdboden ein Verbrechen ist".[1]) Und so verzeichnete er mit Genugthuung, daß man bei den wiederholten Aufführungen der Stella die Vereinigung in der letzten Szene nicht vorgehen ließ. Einmal ließ man die Stella sterben, ein andermal mußte sie ins Kloster gehen. Das war im Mai 1780, also zu einer Zeit, wo Babo wenn nicht mit der Ausarbeitung so doch mit der Idee seiner Oda beschäftigt sein mußte. Das Problem der Stella hat hier das Weib durchzukämpfen: Oda, ihr gegenüber zwei Männer.[2]) In Blumauers Erwine liegt der gleiche Konflikt vor mit folgender Lösung: Der erste Gemahl Erwinens, Graf Urach, wird in einem Gottesgericht von dem Grafen Henneberg, dem Erwine (auch unfreiwillig) angelobt ist, getötet. Henneberg gelangt nicht in den Besitz Erwinens; sie stirbt an gebrochenem Herzen. Werner nennt das Verhältnis bei Babo (für ihn das sekundäre) viel „roher", ein Urteil, das mir persönlich befremdlich klingt. Daß Adelburg bereits mit Oda vermählt ist, während Hennebergs und Erwinens Schicksal am Tage ihrer Vermählung sich erfüllt, ist doch wohl kaum als roher zu bezeichnen. Oda wie Erwine thun gezwungen den Schritt, Oda, nachdem sie ihres ersten Gatten Tod

---

[1]) Bayr. Beiträge, 1780, 2. Jahrgg., 1. Bd., Fünftes Stück, May, S. 475.

[2]) Daß Babo auf die Umkehrung des Stella-Problems nicht erst durch Blumauer geführt ist, beweist Babos im Juni 1779 beendetes Trauerspiel „Dagobert, König der Franken", in dem schon die Grundzüge des Oda-Problems liegen. Dagobert kehrt nach zehnjähriger Abwesenheit an dem Tage zurück, wo seine Gattin, die ihn tot glaubt, mehr aus Zwang als aus Neigung den Usurpator des fränkischen Thrones Childebert heiraten will! Also genau derselbe Konflikt wie in Blumauers späterer Erwine (die, auch verlobt, am Tage ihrer Vermählung den ersten Gatten wiedersieht). Ich kann hierin nur einen neuen Grund für die Wahrheit von Babos Bemerkung hinsichtlich des Verhältnisses seiner Oda zu Blumauers Erwine erblicken. — Über den Ausgang des Dagobert-Konfliktes s. S. 281 unten.

erfahren. Sie achtet Adelburg und duldet manches heftige Wort, aber wie Erwine stets vor dem Porträt Urachs steht, so weilt Odas Seele stets bei dem ersten allein geliebten Manne. In beiden Stücken kommen die ersten Männer zurück. Blumauer wählt eine äußerliche, theatralische Entscheidung, die dem rohen, ungeschlachten Ritterstück der nächsten Zeit Nahrung giebt: das Gottesgericht. Werner selbst nennt diesen Ausweg „etwas verletzend". Babos Stück läßt keinen den Ritterstücken üblichen tragischen Schluß zu, aber es tritt dafür ein Zug an die Stelle, der mir wertvoller als das doch recht theatralische „Am-gebrochenen-Herzen-Sterben" erscheint: die Frauenseele empfindet nur zu deutlich, daß sie trotz der äußeren Möglichkeit nicht wieder mit ihrem ersten Gemahl so zusammenleben kann, daß keine düsteren Schatten das reine Glück und die strahlende Helle der „Tugend" (Oda gebraucht dieses Wort) verdunkeln. Hermann verzeiht Adelburg. Warum auch nicht? Adelburg aber tritt die mühevolle Fahrt zum heiligen Grabe an. Gewiß soll nicht geleugnet werden, daß dieser dramatisch so überaus fruchtbare Konflikt psychologisch weit tiefer ausgeführt werden konnte, daß namentlich der Anlaß des ganzen Konfliktes, Odas Vater Heinrich, eine unmögliche und auch unsympathische Figur ist, doch nimmt dieses meiner Meinung nach der Lösung des Konfliktes nichts von der gerade für jene Zeit erfreulichen und immerhin befriedigenden Wendung. Und vergessen wir über die vielen Mängel im Einzelnen, über die namentlich mit dem dritten Akte eintretende unsichere Breite der Handlung nicht einzelne, dem Pathos der Ritterdramen völlig fremde Stellen, in denen — die tiefste Bewegung, der größte Schmerz in drei, vier einfachen Worten oder schlichten Sätzen ausgedrückt ist, Stellen, die, von modernen Schauspielern gespielt, eindringlicher Wirkung sicher wären. Ich nenne zwei Stellen, die erste (I, 4), in der Adelburg den Entschluß ausspricht, eine Kreuzfahrt zu unternehmen, um sein Leben zu opfern, Oda ihn aber gleichwohl zurückzuhalten sucht, um ihn sich, vor allem aber ihrem unmündigen Sohne zu erhalten:

Adelburg: .. Wer seyd Ihr? Du bist mein Weib im Wort, nicht im Geist und im Herzen, und so magst Du mein Weib seyn [wenn schon die ganze Erde zwischen uns schwebte]. Du liebst mich nicht ...... Dein Vater und meine rasende Leidenschaft belogen mich mit der Hofnung, die Zeit werde Deinen Sinn ändern. Ich harrte der Zeit, und harre noch.

	(Pause.) Ich möchte gern gelassen und ruhig mit Dir sprechen, Oda, wie mit einem fremden Weib. — Von wem wär' ich noch geschieden? Von meinem Vaterlande? ich hab ihm genützt, es bedarf in dieser stillen Zeit meiner nicht mehr. Und wen hätt' ich noch?
Oda:	O Adelburg! bedarf denn mein Sohn keines Vaters?
Adelb.:	Er bedarf eines solchen Vaters, der seiner Mutter ein liebwerther Gatte wäre.
Oda:	Und Du —
Adelb.:	Und ich?
Oda:	Willst ihm nicht Vater sein?
Adelb.:	Er ist mein Erbe . . . .

Noch mehr beweist dieses die kleine Szene I, 6 mit ihren Eingangsworten, der wirksamen Verwendung des stummen Spiels, oder die Szene (II, 17) zwischen Adelburg und Oda u. a. Daß dazwischen echte Ritterdramen-Pathetik sich findet, ist bei dem Stoffe, der Zeit und dem herkömmlichen Stil nicht zu verwundern. Wie schlicht und natürlich ist dann wieder die Abschiedsrede Adelburgs an seine Knechte (II, 20):

Wenn einer unter euch auf der Reise etwas bedarf, so red' er frei mit mir; ich will nicht, daß meine Gefährten Mangel leiden. Vor allem empfehl' ich euch Einigkeit und Brüderliebe; ein jeder sehe sich zum Beschützer des andern an. Wenn wir zum großen Heere kommen, so zeigt, daß ihr treue bieder teutsche Männer seid. Unsere Reise ist groß, mühesam und gefährlich, deshalb frag' ich euch noch einmal: Ist es euer freier Wille, mich ins gelobte Land zu begleiten?

Alle: Ja! u. s. w.

Die Betonung des Nationalen findet sich übrigens sonst in dem Stücke nicht, so daß es hier nur als ein schwach betontes Motiv zu gelten hat. —

3. Männer Stolz und Weiber Rache. Ein Ritter Schauspiel aus den Zeiten der Kreuzzüge in vier Aufzügen von Adolph Anton[1]) deutschen Schauspieler. München bey Joseph Lindauer 1792.[2])

---

[1]) Adolph Anton, geb. 1767 in Wien, Schauspieler.

[2]) Bei Brahm, a. a. O., nicht behandelt; Werner, a. a. O. S. 438, nennt es unter den ihm dem Titel nach bekannten Dramen.

Siegfried, Knappe des Ritters Heinrich von Stauffen, weist die Werbung der Gräfin Kunigunde von Steinach zurück und hält, da er sich aus edlem Geblüt entsprossen weiß, beim Ritter Heinrich um dessen Tochter Mathilde an, wird aber zurückgewiesen. Aus Rache, von Siegfried verschmäht zu sein, läßt Kunigunde die Mathilde entführen und lenkt den Verdacht auf Siegfried. Dieser kommt vor das heimliche Gericht, wird jedoch als unschuldig befunden, und zwar durch das Zeugnis eines Pilgers, der sich als den totgeglaubten, nach langen Jahren aber glücklich heimgekehrten Grafen von Steinach zu erkennen giebt, zugleich als Vater Siegfrieds und Gatten der Kunigunde, die ihren Sohn schon in seinem dritten Jahre von sich gestoßen hatte. Dazwischen hat Mannhardt, der Stallmeister und Helfershelfer Kunigundens, aus Furcht, nun von ihr verraten zu werden, seine Herrin vergiftet. Der Heirat Mathildens mit dem nunmehrigen Grafen Siegfried von Steinach steht natürlich jetzt nichts mehr im Wege.

Das Stück ist für die Münchener Bühne geschrieben. Anton war hier eine Zeitlang Schauspieler. Einkleidung der Idee — wenn man von einer Idee überhaupt sprechen darf — und einzelne Züge, z. B. die Verweigerung der Tochter an einen nicht ebenbürtigen Freier, die aber sofort aufgehoben wird, sowie dieser als ebenbürtig erwiesen ist, reihen das Stück unter die angewandten Dramen. Aber es sind doch nur unabsichtliche Züge, die Form des Ritterdramas vollends nur etwas rein Äußerliches, so daß das Stück nicht als Ausdrucksmittel sittlicher Ideen der Zeit oder als Spiegelbild bestehender Kulturzustände erscheint. Es ist ein Theaterstück schlechthin. Alle äußeren Mittel des Ritterdramas sind verwertet. Von Motiven finden sich: Pilger, Abschied, Weiberraub, Köhler, Gefährdung eines geliebten Lebens, Gift, Kerker, heimliches Gericht, Streit zweier Männer um eine Frau; von Namen: Heinrich, Mathilde, Kunigunde (Typus des boshaften, liebegirrenden Weibes). —

4. William Buttler Baronet von Yorkshire, ein Trauerspiel in ungebundener Rede und fünf Aufzügen. Ein Versuch für die Schaubühne in Baiern, von Joseph Valentin edlen von Speckner auf Pilhofen, rc. — München, gedruckt mit akademischen Schriften, 1772.[1]).

---

[1]) Zum ersten Male am 18., dann am 21. Dezember 1772 in Gegenwart des Hofes aufgeführt.

Mit diesem Versuch für die Schaubühne in Bayern lieferte Speckner[1]) nicht nur das erste Drama nach der Reform der Münchener Bühne, sondern er gab auch mit der Wahl eines historischen Stoffes die erste Anregung zu einer Reihe von Dramen dieser Art. Durch das Jesuitendrama und in anderer, nicht minder eindringlicher Form durch die junge Akademie der Wissenschaften war das allgemeine Interesse für die Geschichte gepflegt und erneuert. Fast unausgesetzt waren die Inhaltsangaben der jesuitischen Dramenperiochen Auszüge aus geistlichen oder weltlichen Geschichtswerken. Sowohl bayerische als auch ausländische und unter diesen wiederum Stoffe aus der englischen Geschichte waren mit Vorliebe gewählt. Mit dem Aufhören des Jesuitendramas schwanden die historischen Stoffe nicht. Zu relativ reinerer Kunstform erhoben kehrten die bayerischen und auch deutschen historischen Stoffe in dem vaterländischen Drama wieder, eine Erscheinung, die mittelbar sicherlich mit dem Jesuitendrama zusammenhängt. Mußte diesem auch daran liegen, jede tiefer gehende Belebung nationalen Empfindens dem römisch-universalistischen Prinzip ihrer Kirche zuliebe geflissentlich zu vermeiden, so lag doch andrerseits in der Geschichte eine zu verlockende Fülle sittlicher, auch durch die Darstellung negativer Charaktere wirksamer Belehrung; und daß die Jesuitenschüler mit den Helden bayerischer Geschichte, Helden, die durch Frömmigkeit und andere Tugenden sich auszeichneten, bekannt wurden, konnte nur von doppelt guter Wirkung sein.[2]) Als nun nach der emsigen Thätigkeit der Akademie geistiges Bedürfnis wieder in der Öffentlichkeit laut wurde, die Schaubühne sich in den Dienst der Volkserziehung stellte, da mußten notwendig zwei Richtungen des Historischen im Drama gepflegt werden:

[1]) Jos. Valentin von Speckner, Kurfürstl. wirkl. Regierungsrat in Burghausen, Mitglied der ökonomischen Gesellschaft, Landrichter zu Schrobenhausen (s. S. 273, Anm. 2), dann Hofgerichtsadvokat in München; gest. 1784.

[2]) Von Jesuitendramen, die bayerisch-historische Stoffe behandeln, seien genannt: Ludwig der Kelheimer, Landshut, 1692; Herzog Ludwig von Landshut (Landishuta Galeata), Landshut, 1725 (vgl. Reinhardstöttner, a. a. O. S. 66). — Die wunderbarliche vnd liebliche Anordnung der Göttlichen Vorsichtigkeit In Lupoldo Einem Grafen auß Bayrn vnd Henrico seinem Sohn, Ingolstadt, 1696; Heiligen Hainrichs deß Vierdten diß Namens Hertzogen in Bayrn hernach Römischen Kaysers Sighafften Helden-thaten, München, 1673; S. Henricus ex Duce Bavariae Imperator invictissimus, 1673 (Diarium der Jesuiten); Andromeda liberata seu Colonia ab Ernesto Boico Coloniensi Electore adversus hostes fidei defensa, dramma musicum . . , 1725; Bojonarchi erga Deiparam pretiosa pietas (aufgef. 1702 von der marian. Kongregation, s. Reinhardstöttner, S. 151, Anm. 130), u. s. w.

die eine, von den politischen Verhältnissen der Zeit um so dringender gefordert, die vaterländische, von der weiter unten die Rede sein wird, die andere, lediglich aus der Erkenntnis entsprungen, daß für Dichter und Zuschauer, beide gleich interessierend und belehrend, die Geschichte ein neutrales Gebiet sei, auf dem Menschen im Kampfe ihrer Pflichten und Leidenschaften siegend oder fallend geschildert werden konnten. Meist diente dem dramatischen Vorwurf das Historische nur als Hintergrund, auf dem sich Gestalten erhoben, die leicht ihres historischen Namens und Gewandes sich entkleiden ließen und auch dann noch mit ungeschwächter Wirkung dasselbe thun und lassen durften. Von historischem Sinne dürfen wir — zumal bei dem ersten Drama von 1772 — nicht sprechen. Oliver Cromwell tritt in ihm auf, ohne daß es gerade Oliver Cromwell sein müßte, der so handelt. Mehr äußerlich ist die Verbindung mit dem Historischen hergestellt. Vor der Handlung des Dramas liegen die Kämpfe, in denen Cromwell als Führer der geharnischten Reiter die Rechte des Parlaments gegen Karl I. von England verteidigte, vorher das Jahr 1649, in dem Cromwell den König aufs Blutgerüst schickte. Aus jener Zeit stammt die erbitterte Feindschaft zwischen William Buttler, einem verdienten Günstling und Helfer Karls I., und Cromwell. Heimlich hält Buttler trotz aller herben Schicksalsschläge zu der Partei des vertriebenen Karl II. In Stratford glaubt er einen Freund zu besitzen, dem er wichtige Pläne und Staatspapiere anvertraut. Stratford jedoch, „das Laster, das sich unter der Larve der Tugend unerkänntlich macht", ein alter Anhänger Cromwells, mißbraucht Buttlers Vertrauen. Er weiß um die Rückkehr von Buttlers Sohn Eduard, der wichtige Papiere von Karl II. mitbringt; er unternimmt auf ihn einen Mordversuch, der jedoch vereitelt wird. Seine niedrigen Pläne und Rachegedanken, die er in einem Monolog (III, 7) zusammenfaßt, werden belauscht und so entlarvt. Um aber nicht ganz unbefriedigt vom Leben zu scheiden. ersticht Stratford noch seinen Feind und seines Vaters gefürchteten Nebenbuhler Buttler. In dem Augenblicke, da er sich dann selbst töten will, ergreift ihn Cromwell und überliefert ihn als niedrigen Schurken der Rache. Großmütig setzt er Eduard, den Sohn seines Feindes, wieder in den Besitz aller Güter. Mit dieser Haupthandlung nicht parallel laufend, sondern in sie verwoben, ist eine Liebesgeschichte. Buttlers Tochter Julie ist heimlich mit Catesby, dem Retter Eduards, vermählt. Schließlich stellt sich heraus, daß Catesby kein anderer als Richard Cromwell, der Sohn des Protektors ist, für

Julie und Buttler der Sohn des größten Verbrechers, eines Königsmörders. Ihres Vaters Tod kann Julie, die so viel Entsetzliches auf einmal erlebt hat, nicht ertragen; sie „sinkt ohne Leben hin".

Das Drama zeigt den ängstlichen Anfänger; die drei Einheiten sind gewahrt, die Charakteristik nicht fein durchgeführt, mehr mit scharfen Kontrasten als feinen Übergängen angedeutet. So ist der Kampf zwischen Pflicht und Natur in Cromwell recht äußerlich dargestellt. Der Mensch Cromwell verzeiht den Liebenden (seinem Sohne und Julie), er setzt großmütig Eduard in alle Güter wieder ein, der Staatsmann erklärt kühl: „Ich bin das Leben Ihres Vaters (Buttlers) dem Heil des Staates schuldig! Die Gesätze sind über mir, ich bin nur ihr erster Sklave! — ihnen opferte ich das Blut eines Fürstens auf, der seine Pflicht verkannte!" (V, 2.) So korrekt solcher Ausspruch sein mag, von dramatischer Begabung des Dichters zeugt er nicht. Cromwell als Mensch handelt so, Cromwell als Protektor so, das ist des Dichters Kontrast; zu inneren Kämpfen kommt es nicht. Empfindlicher noch ist der Mangel der verinnerlichten Kämpfe bei Julie. Sie haßt den Geliebten auf einmal als den Sohn des Königsmörders und als indirekte Ursache von ihres Vaters Tode. Den schwersten erschütternden Kämpfen, dem Wechsel von leidenschaftlicher Liebe und Haß, Abscheu entzieht der Dichter sie durch den Tod. — Lebendig ist manchmal der Dialog, wenn auch die Sprache des Affektes recht schwere Worte zeitigt.[1] —

5. Darius ein Trauerspiel in einem Aufzuge von Joseph Valentin Edlem von Speckner, des H. R. R. R. churbaierschen wirkl. Regierungsrathe zu Burghausen, und Landrichter zu Schrobenhausen. (Kupferstich.) München gedruckt bey Franz Joseph Thuille. 1775.

Hatte Speckners „William Buttler", die verzeihlichen Schwächen abgerechnet, das große Verdienst, zum ersten Male als ein ernstes Bühnenwerk in straffer Regelmäßigkeit den Anteil Bayerns an der allgemeinen Litteratur einzuleiten, so muß Speckners zweiter dramatischer Versuch litterarhistorisch noch höher eingeschätzt werden, da er in dem Lande, wo kaum die Pflege des Dramas begonnen hatte, schon 1774[2]) den

[1]) Schubart (Dtsche. Chron., 1775, 35. Stück vom 1. Mai) nennt das Stück einen „Versuch eines aufkeimenden guten Kopfes, wo es in der Nacht des Alexandriners da und dort dämmerte".

[2]) Darius erschien schon zusammen mit Schlegels Canut 1774 zu Schrobenhausen, wo beide Stücke aufgeführt waren, „als auf Veranstaltung des Churfürstl. löbl. Landgerichts daselbst, iene Kinder aus der deutschen Schule, welche

fünffüßigen Jambus aufweist. Lessings Nathan war ja noch nicht geschrieben. Die Anwendung dieses Verses, schon seit Bodmers und Johann Elias Schlegels Versuchen bekannt, hatte trotz Brawe, Weiße und E. v. Kleist im Drama noch längst kein Bürgerrecht erworben. Speckner, auch hier neu anregend, verwendet den Jambus bereits recht geschickt. Wie Lessing bis dahin läßt er ihn stets in stumpfen Silben ausklingen; vom Enjambement macht er freien Gebrauch; ein starres Festhalten der Caesur liebt er nicht; dagegen laufen einige Hiatus unter. Für die hier zu behandelnde Zeit, also bis 1799, blieb Speckners Versuch, eine höhere Kunstform mit einem jambischen Vers einzuführen, in Bayern der einzige. Im Darius waren Form und Inhalt dem Publikum (in München) so fremd, daß es die Aufführung kühl ablehnte. Schubart dagegen hielt den Darius nicht nur für das beste aller bayerischen Dramen, sondern — der Unterschied dieses „sondern" ist sehr charakteristisch! — für ein „gutes deutsches Schauspiel".[1]) Gering ist die aus Qu. Curtius Rufus entlehnte, aber etwas veränderte Handlung: Darius stirbt, nachdem er noch einmal dank der Großmut Alexanders seine Mutter und seinen Sohn gesehen und auf den edlen Macedonierfürsten den Segen der Götter herabgefleht hat. Es sind nur Heldenklagen, Rückblicke auf Kampf und Sieg, Lobpreisungen strahlenden Edelmutes, Abschiedsklagen und Alexanders Schwur, Darius zu rächen. Mit seinem königlichen Purpur deckt er

---

sich in der Recht- und Schönschreibekunst, dann in der christl. Glaubens- und Sittenlehre vor den übrigen auszeichneten, mit offentlichen Ehrenzeichen belohnet wurden, den 19. Tag des Herbstmonaths i. J. 1774. — Der Ausgabe war folgendes Sprüchlein beigedruckt:

Dem kleinen Städtchen, das mit verwegner Hand
die stolzen Füße in den Cothurnus zwingt
und ohne Nouselt [Nouseul], ohne Nießer
ohne bewundernder Damen Beyfall

Auf eigner Bühne, nicht durch Verzierungen
und Musik, oder durch labyrinthische
Luftsprünge reizend, kühn hervortritt,
schuff das gesehene Haupt Medusens

Das Herz zum Stein um! — Strafe nicht, Pieris!,
Die kühnen Spieler! Noch hat kein Bernardon,
Kein Grünhut jemals, gleich in größern
Städten die ländliche Bühn' entheiligt. —

[1]) Deutsche Chronik, 1775, 35. Stück vom 1. May.

des Feindes Leiche. — Sonderbar ist, wie bei einem solchen Stimmungsakkord, denn nichts weiter ist dieses „Drama", Westenrieder zu theoretisieren beginnt.[1]) Aus seinem Aristoteles doziert er, daß Stücke, deren Menschen außer unserer Sphäre handeln, nur halb wirken! Zudem solle man den Charakter des Mannes, den man im Unglück sehe, näher kennen, um weniger von bloßer allgemeiner Unlust und physischer Teilnahme an fremdem Leid und mehr vom Mitleid, das von Liebe und Neigung gezeugt werde, zu empfinden. Näher kennen! Darin liegt die richtige Kritik verborgen. Darius ist nur der letzte feierliche Akt eines Dramas, eine Trauerszene, kein Trauerspiel. Wie im Buttler, so leuchtet auch hier des Dichters Absicht hervor: Alexander ist nun einmal der große hochsinnige Held, der zwischen Person und Sache scheidet, wo jene ihm Achtung eingiebt oder Mitleid; von einem dramatischen Kampfe widerstreitender Regungen ist jedoch nichts zu spüren, Alexander wird nicht, was er ist!

6. Die Belagerung der Stadt d'Aubigny. Ein heroisches Schauspiel in fünf Aufzügen, von A. G. v. T. z. S. (Vignette.) 1778.[2])

Heroisches Heldentum einer Frau sucht Anton Graf von Törring-Seefeld[3]) in diesem Schauspiel darzustellen. Nicht um die Schilderung bedeutender historischer Ereignisse handelt es sich. Clementina d'Entragues verteidigt heldenmütig die Stadt d'Aubigny gegen den Marschall la Chatre, der wider seinen König Heinrich IV. von Frankreich kämpft. Clementinens Sohn wird gefangen und soll auf Befehl la Chatres getötet werden, falls seine Mutter die Stadt nicht übergiebt. Heroisch opfert Clementina ihren Sohn dem König und Vaterlande auf; hierdurch und durch die Bitten seiner eigenen Tochter, die den jungen d'Aubigny liebt, wird la Chatre umgestimmt; er ergiebt sich dem König, überläßt seine Tochter dem jungen kühnen Helden, Clementina erhält die Herrschaft über die Stadt vom König. — Drei Konflikte

[1]) Bayr. Beiträge, 2. Jahrgg., I. Band, 3. Stück vom März 1780, S. 262.

[2]) Goedeke (§ 261, 16. 4) macht es irrtümlich zu einem Lustspiel, dagegen (mit falscher Aktzahl) Nr. 3 zum heroischen Schauspiel.

[3]) Anton Klemens Graf von Törring zu Seefeld, 1725—1812, Geh. Rat und Kammerherr, Vizepräsident der Akademie. Er hatte von 1741—1755 im Heere gedient und war bis zum Rittmeister avanciert; 1779 nahm er als bevollmächtigter Gesandter an den Teschener Friedensverhandlungen teil, 1785 Kammerpräsident und Finanzminister, 1791 Oberhofmarschall, 1799 Oberhofmeister. Vgl. F. Brümmer, Deutsches Dichter-Lexikon II (1877) S. 433.

liegen vor. Clementina soll zwischen dem Tode ihres Sohnes und dem Verlust der Stadt, die sie für den König verteidigt, wählen. Ganz im barocken Heroismus läßt der Dichter sie sofort den einen Ausweg wählen:

Serimour (Abgesandter la Chatres): Er begehret die Stadt, dieses allein kann das Leben ihres Sohnes retten.

Clementina: Du zerreißest mein Herz auf die grausamste Weise! — Was soll ich thun? Mein König! Höre mich, und sage dem Marschall meine Entschließung; es liegt ganz Frankreich daran, daß Bourbon regiere, aber nicht, daß mein Sohn lebe. (Der folgende Zusatz beweist die Tiefe des seelischen Schmerzes:) Das Opfer, so ich darbiethe, ist zwar sehr groß, aber Heinrichs Tugenden sind weit größer. (IV, 3.)

Der zweite Konflikt, die Liebe eines jungen Helden zu der Tochter seines Feindes, ist nur in der weiblichen Seele angedeutet. Ihrem Vater gegenüber sucht Rosalie den schweren Kampf durchzukämpfen (II, 6); übrigens ist auch sie mit dem Schimmer heroischen Heldentumes umgeben. Sie ist entschlossen, kühn ihrem Vater die Nichtswürdigkeit seines rebellischen Thuns vorzuwerfen. Nicht nur die Liebe zu d'Aubigny, sondern auch die Erkenntnis treibt sie dazu, „daß ich als eine gebohrne Französinn denjenigen für meinen König zu erkennen gelernt habe, welchen das Recht der Geburt und seine Tugenden zum Throne seiner Vorältern berufen hat . . . . . (Zu einem Herold:) Sage meinem Vater im Namen seiner Tochter: er soll von seinem so sträflichen Unternehmen abstehen, oder sie wird auf diesen Mauern, unter seinen Augen, von den Händen seiner eignen Krieger erwürgt, dahin stürzen". (II, 3.) So stark wirkt das Heldentum dieses jungen Weibes, daß der Herold sofort seine Schmach, einem Feinde des Königs gedient zu haben, einsieht. Der dritte Konflikt endlich in la Chatres Seele, beleidigter Stolz, von einer Frau besiegt zu sein, Rachgier und Herrschlust gegenüber dem eingeborenen Unterthanenbewußtsein und die Liebe zur Tochter, wird nach wenigen Kämpfen gelöst. Schon im vierten Akt giebt sich la Chatre überwunden. Der fünfte Akt ist dramatisch völlig überflüssig; er ist die Gloriole, die sich über so vielem Edelmut und Heldentum wölbt. — Einheit der Zeit ist nicht gewahrt, noch weniger Einheit des Ortes. Selbst innerhalb der Akte wechselt der Schauplatz. — Die Sprache ist nicht ungeschickt, in der Wahl der Worte natürlich dem Stil des Stückes entsprechend. In einem Dialog

zweier Soldaten ist der Ansatz zu einer Charakterisierung gemacht. Worte wie „just", „Bruder", „eben" sind ein paarmal und nicht zufällig verwertet. (III, 1.)[1])

7. Publius Cornelius Scipio. Ein Trauerspiel von fünf Aufzügen, nach dem Lateinischen des Klaus. AMBERG, bey Johann Georg Koch. 1775.

Lipowsky nennt dieses Drama unter den für die Münchener Schaubühne verfaßten.[2]) So unwahrscheinlich diese Nachricht klingt — die Veranlassung der Übertragung ins Deutsche scheint mir die im September 1775 stattgefundene Schulaufführung zu Amberg gewesen zu sein[3]) —, so mag dennoch kurz auf dieses Drama hingewiesen werden, weil es charakteristisch dafür ist, wie die Jesuiten an der Dramatik auch nach der Aufhebung ihres Ordens teilnahmen. Zudem interessiert es als eines der Stücke, die von den Stadtmusikanten aufgeführt wurden.

Der Übersetzer ist der Amberger Exjesuit und Professor Schenkel,[4]) der später auch die andern lateinischen Dramen des Anton Claus[5]) verdeutschte. In München war dieses Trauerspiel des Jesuitenpaters zuerst am 4. und 6. September 1730 aufgeführt worden. Die Inhaltsangabe der in der Münchener Hof- und Staatsbibliothek aufbewahrten Perioche[6]) deckt sich mit der dem Schenkelschen Trauerspiele vor-

---

[1]) Eine Besprechung des Stückes (Bayr. Beitr. I, 1, 162 ff.) rühmt die Sprache und die heroischen Charaktere, die treffenden erschütternden (?) Situationen und den reifen Erfindungsgeist.

[2]) a. a. O. 1815, S. 39.

[3]) Eine andere mir vorliegende Ausgabe — wohl die erste — besagt auf dem Titelblatte: „Ein Trauerspiel . . . . . des Klaus, zu Amberg im Herbstmonathe aufgeführt. 1775. Mit Kochischen Schriften." Nach der Vorrede steht: „Der trefliche Sign. Michel brachte die Chöre in Töne."

[4]) Joseph Schenkel, Exjesuit, Professor in Amberg. Backer-Sommervogel erwähnt ihn nicht.

[5]) Anton Claus, geb. 1691 in Kempten, gest. 15. Febr. 1754 in Dillingen. Vgl. Backer-Sommervogel, a. a. O. I, 2, 1204—1205.

[6]) Kgl. Hof- und Staatsbibl., München. 4°. Bavar. 2195, II, 26. Publius Cornelius Scipio sui victor. Oder der Überwinder seiner selbsten. Vorgestellt von dem Churfürstl. Gymnasio S. J. zu München / den 4. und 6. Herbstmonaths anno 1730. — Das Trauerspiel selbst erschien zuerst in der Sammlung: Tragoediae ludis autumnalibus datae. Authore P. Antonio Claus S. J. Sacerdote. Augustae Vindelicorum. Sumptibus Francisci Antonii Strötter, Typis Antonii Maxim. Heiss. 1741. 8°. (Darin: Publ. Corn. Scipio — Stilico — Themistocles — Protasius rex Arymae —.)

gedruckten. Es wird gezeigt, wie P. Cornelius Scipio vor Neu-Karthago dem für „einen Jüngling und Heiden und Überwinder“ gefährlichen Reize der Liebe widersteht, wie er sogar das Weib, dem sich flüchtig seine Neigung zuwendet, das aber bereits verlobt ist, in Selbstüberwindung seinem Feinde freiwillig überläßt, worauf dieser, beschämt durch solche menschliche Größe und Entsagungsfähigkeit, zu Scipio übertritt. Nicht durch Schwert und Kampf, sondern durch die Größe von Roms erstem Feldherrn ist Spanien so gewonnen. — Der Stoff ist typisch für alle Jesuitendramen, deren Psychologie nie natürlicher, freier Entwicklung folgt, sondern der Tendenz zu gehorchen hat. In der Perioche finden sich die technischen Eigentümlichkeiten aller Jesuitendramen: das Vordeuten und Hinausdeuten der einen Haupthandlung durch Prologus und Intermedium. Geschichtliche Weisheit dient dazu, um dem sittlichen Gedanken der vorgestellten Fabel in jenen Barockschnörkeln eine größere Mannigfaltigkeit zu verleihen, um ihn zu heben. So stellt der Prologus vordeutend dar, wie „die von dem Mercurius aus den elisischen Felderen beruffene Vor-Elteren des Publ. Scipio mit Freuden dessen über Neu-Carthago erhaltenen Sieg sehen; sie werden aber auf ein neues bestürtzet, da sie hören, daß eben diser Scipio noch heut solle überwunden werden“. Der Chorus nach dem ersten Akte deutet auf die Gefahr schon näher: „Die Göttin Juno leget dem Scipio gefährliche Maschen / weil sie nit unbillich besorget / er seye eben der Jenige, der zu seiner Zeit / auch das alte Carthago / ihre liebste Stadt zerstören werde.“ Nach dem zweiten Akt folgt als allegorisches, hinausdeutendes Intermedium: „Die alles überwindende Liebe von der Tugend überwunden“, nach dem dritten Akt desgl. ein Intermedium / und am Schluß: „Eneas aus Liebe der Ehr und Glory verlasset großmüthig Charthago, und die Königinn Dido.“ — Diese Zuthaten mußten natürlich in einer deutschen Übersetzung des Jahres 1775 fortfallen. Schenkel verzichtete jedoch nicht ganz auf das altgewohnte Element. Er flocht Chöre in sein Drama ein, Chöre eigener Erfindung. „Ich verbethe mir's, daß sie zur Übersetzung gehören“, sagt er in der Vorrede. Sophokles, Euripides und — Fritz[1]) in Wien müssen

[1]) **Andreas Friz, 1711—1790, Jesuit, Lehrer am Theresianum in Wien** für Geschichte und griechische Sprache, dann an der Universität Lehrer der heiligen Schrift. Er schrieb Dramen: „Andrae Friz der Gesellschaft Jesu Priesters Trauerspiele von einigen bemelter Gesellschaft aus dem lateinischen übersetzt. Wien, Augustin Bernardi, Universitäts-Buchhandler, 1762. (Enthält

als Autorität dienen. Die Chöre sind nicht regelmäßig am Aktende verwertet, sondern z. B. II, 2, III, 5 in die Handlung hineingesetzt. Sie drücken in rhythmisch bewegter Prosa die trivialsten Wahrheiten oder Ansichten aus. So wird ein langer Monolog der Braut Eucharis sinnig von dem „Chore der Wache“ unterbrochen: „Die Tugend ist groß, ihr Adel ist ewig — Und Tugend, bey Mädchen, ist Keuschheit und Liebe. Denn Liebe zur Ehre ist Weisheit: sie zeuget Ruhm, der mit dem Leben nicht welkt.“

Die Übersetzung ist in barbarischem Deutsch abgefaßt, lateinische Wendungen sind selbst in der rohesten Form beibehalten.[1])

8. Dagobert der Franken König, ein Trauerspiel in fünf Akten. Vom Professor Babo. München, bey Joseph Lindauer. 1787.[2])

9. Die Strelitzen. Ein heroisches Schauspiel in vier Aufzügen, nach einer wahren russischen Begebenheit. Von J. M. Babo. Deutsche Schaubühne. Zweyten Jahrgangs Achter Band. Augsburg. 1790.[3])

Beide Stücke, deren zweites elf Jahre nach dem ersten entstand, behandeln einen in den Grundsätzen gleichen Stoff: Sicherung des Thrones durch Erregung bezw. Entdeckung einer Verschwörung; in beiden Stücken wird der ärgste Feind des Thrones bestraft, in beiden einem jüngeren, bloß verführten verziehen. Wie viel hatte aber unterdessen Babo an Bühnenwirksamkeit gelernt, wie viel hatte er sich von der steifen französischen Technik seines Dagobert entfernt.[4]) Auch die Charak-

---

Codrus; Cyrus; Alexis; Salomon Hungariae rex.) Seine übrigen Dramen (Penelope, Julius Martyr) und Schriften s. Backer-Sommervogel, I, 3, 1004 ff.

[1]) Z. B.: Noch heute soll das Schloß dem Römer werden? (I, 3.) Und fürchtest Du Dir nicht von List und von Betrug? (I, 3.) Wem soll ich Dich überlassen? O Eucharis! — Mich? Dem Geschicke. — Dich in der Sclaverey? Dich meine Niese (nièce), Dich meine einzige! Die ich aus meiner Schuld verlohr? (I, 8.) Er fürchtete Rom nicht, noch auch, daß auf den ersten Sturm die stärkste Stadt gleich übersteigen würde. (I, 8.) O Braut, bist Du mir nicht als Reiche lieber? (II, 6) u. s. w.

[2]) Mir liegt diese Ausgabe vor; die erste erschien München, 1779. Goed. V, 262 verzeichnet nur die erste. — Über die Aufführungen s. Beilage, Repertoire.

[3]) Aus demselben Jahre verzeichnet Goed. V, 262 die Frankfurter Ausgabe. Die erste Aufführung der Strelitzen fand im Dezember 1789 in München statt, dann folgte Berlin am 16. Januar 1790 (viele Wiederholungen), erst dann die bei Goed. verzeichnete Aufführung am Wiener Burgtheater (24. April 1790).

[4]) Im Dagobert findet sich das Motiv der Beobachtung von Vorgängen hinter der Szene, V, 3. Bühnenwirksam ist der Dagobert nicht, umsomehr

teristik der einzelnen Personen erscheint in den Strelitzen, z. B. in der Figur des Zaren Peter, weit mehr vertieft, als es die Pathetik des Dagobert zuließ.

König Dagobert, von Grimoald des Thrones beraubt, erscheint als Bettler nach zehnjähriger Abwesenheit wieder unter seinem Volke, just an dem Tage, da der jetzige König Childebert, Grimoalds Sohn, des totgeglaubten Dagobert Gattin Adelgonde freien will. Dagobert giebt sich für einen Wahrsager aus und gelangt so ins Schloß, wo ihn sein Weib erkennt und ihm in die Arme sinkt. Man nimmt ihn gefangen. Unterdessen richten einige seiner alten Anhänger, denen er sich zu erkennen gegeben hat, eine Verschwörung an, es kommt zu Kämpfen, Adelgonde wird von dem seiner schändlichen Pläne überführten Grimoald ermordet, er selbst getötet, während Childebert, von diesem nur verführt, sich Dagobert zu Füßen wirft und nicht nur volle Verzeihung, sondern — Adelgondens Tochter, die ihn liebt, auf die Bitten der sterbenden Mutter zum Weibe erhält.

Die Stelle Grimoalds vertritt in den Strelitzen Soukaninn, das Oberhaupt einer gegen den Thron des Zaren Peter Alexiowitz gerichteten Verschwörung. Wie Dagobert in der höchsten Not (— durch die Heirat Childeberts mit Adelgonde soll dem Usurpator Recht- und Gesetzmäßigkeit verliehen werden —) erscheint, so tritt der Zar, der von der Verschwörung Kunde erhalten hat, ganz allein unter die versammelten Verschwörer, wehrlos, ihnen das Wort Königsmord in seiner Fürchterlichkeit vorhaltend. Der Plan Soukaninns wird wie der Grimoalds vereitelt, auch Soukaninn büßt für seine Pläne mit gewaltsamem Tode. Fedor Ossakof jedoch, ein junger, noch wenig fester Charakter, der wie Childebert an die Spitze gestellt wird, der fast willenlos die verlockende

---

die Strelitzen. Wirkungsvolle Aktschlüsse I und III. Die szenischen Bemerkungen verdienen Beachtung (z. B. S. 17, 53, 67, 70, 71 der benutzten Ausgabe Sie beweisen, wie sehr Babo das Stück für die Aufführung berechnet hat, überschreiten andrerseits die Aufgabe der szenischen Bemerkungen; so z. B. I, 4 (S. 17): „Soukaninn und Iwanof entfernen sich und beginnen eine eigene Unterredung. Sie gehen während dem Gespräche des Ossakowa und Fedors in die Strassen, kommen zurück, nehmen theil an demjenigen, was so eben gesagt wird, gehen, kommen wieder ꝛc. ꝛc. Es geschieht ruhig und ernsthaft, nicht um von den Zuschauern bemerkt zu werden, sondern weil es die Lage und Umstände und persönliches Interesse so erheischen. Hier ist es nehmlich wo Soukaninn dem Iwanof den Plan seiner Verschwörung entdeckt, wovon dieser in dem zweyten Aufzug Gebrauch macht."

Führerstelle der Strelitzen einnimmt, erhält die Verzeihung des Zaren. Er ist wie Childebert reinen Herzens. Dadurch ist ein Gegensatz geschaffen zwischen der alten und jungen Generation des Stückes, ein Gegensatz, dem die Vorstellung des Dunklen und Lichten zu Grunde liegt, der in der Dramatik dieses Zeitalters, die mit Gegensätzen greifbarer Art gern arbeitet, noch oft verwertet erscheint. In den Stücken, die die sozialen Verhältnisse abschildern, wird dem Jungen meist der Zusatz des Aufgeklärten gegeben (dann auch der extremen Aufklärung, des Verzichtes auf alle bürgerliche Moral u. s. w.); in Eckartshausens Fernando und Yariko erscheint Fernando als Sohn, der nur blutenden Herzens die Grausamkeiten seines Vaters, eines „Spaniers", mitmacht. Tragisch vertieft ist dieser Gegensatz nur in den Stücken, die zwischen dem Alten und Jungen verwandtschaftliche Beziehungen, nicht zufällig, sondern bewußt hineingelegt, aufweisen. Von Ferdinand und dem Präsidenten bis Max und Oktavio Piccolomini ließe sich diese von den Schriftstellern des Tages schließlich als zugeschnittenes Muster verwertete Gegenüberstellung mit zahlreichen Beispielen belegen.

Bei Babo läßt sich ein Fortschritt auch hierin erkennen. Childebert ist nichts mehr als eine Puppe, von der uns gesagt wird, sie ist nicht von Grund aus schlecht, sondern nur in falschen Händen. In Fedor Ossakof ist jedoch deutlich der Versuch gemacht, die Verblendung des ehrlichen, von gewissenlos genährter Freiheitsschwärmerei nur verleiteten Jünglings zu erklären, ihm in einer Szene Gelegenheit zu geben, die wahre Sachlage mit andern Augen als bisher zu schauen. Das ist die von Babos politischem Pathos erfüllte Szene zwischen dem Zaren und Fedor Ossakof. (III, 7.)

Der Stoff beider Dramen verführte den Dichter dazu, hie und da Aussprüche über Königtum und Freiheit, über Hoheit und Kriecherei einzuflechten, Aussprüche, die hier nur nebensächlich sind.

Über die Lösung des Verhältnisses von Adelgonde und Childebert ist kaum noch etwas hinzuzufügen. Childebert ist auch hier der Unfreie, der von Grimoald gezwungen wird, insofern liegt ein Unterschied zwischen den in Oda und Erwine von Steinheim behandelten Problemen vor. Adelgonde ist natürlich ebenfalls betrogen, und gezwungen, die zweite Ehe ohne Liebe einzugehen. Das Interesse für dieses ethische Problem wird in Dagobert übrigens im zweiten Teile des Stückes von dem Interesse, das wir an dem politischen nehmen, verdrängt. Gelöst wird jenes durch den Tod Adelgondens, eine Lösung, die vielleicht im Kern

schon den Gedanken der Oda aussprechen soll: daß trotz aller Liebe zum ersten Gemahl ein Weiterleben, ein Zusammenleben unserm Empfinden nach undenkbar ist.

In den Strelitzen fehlt solch ein Problem. Aber trotzdem ist eine entsprechende Nebenhandlung eingefügt. Fedor Ossakofs Eltern sind beide vom Zaren verbannt, der Vater nach Sibirien, die Mutter nur aus Moskau. Heimlich weilt diese trotzdem in der Stadt. Da kehrt, vom Zaren begnadigt, auch der Gatte nach langer Zeit heim; Maria Paulowna ist unterdessen gefangen genommen; auch hier hat der unvermutet Heimkehrende sein Weib wiederzugewinnen, nur daß von vornherein nur politische Interessen in Frage kommen.[1]) Man könnte sagen, daß sich ihnen gleichsam als einem zweiten Geliebten Maria Paulowna hingab, aus Not, allerdings nur in der Sehnsucht ihren ersten Gatten wiederzugewinnen. Vater, Mutter und Sohn werden schließlich durch die Güte des Zaren vereinigt.

Die historischen Verhältnisse sind nur mit einigen Worten charakteristisch bezeichnet. Ohne Mühe und ohne etwas Wichtiges verändern zu müssen, ließe sich die ganze Handlung auf andere Zeiten übertragen. Nur von der Person des Zaren und über die von ihm vertretene Idee der absoluten Monarchie finden sich einige die russischen Zustände einigermaßen bezeichnende Sätze. Sonst macht sich die Erscheinung bemerkbar, die sich bis auf den heutigen Tag verfolgen läßt, daß gerade die russischen Zustände, mögen sie der Geschichte oder der Gegenwart angehören, leicht mit dem Schimmer unwahrer Romantik umgeben, daß sie idealisiert oder ins krasse Gegenteil übertrieben werden.

10. Bondelmont. Ein Trauerspiel in fünf Handlungen. — (Schauspiele von Joseph Anton von Destouches,[2]) churpfalz-baierischem

[1]) Die Annalen des Theaters (1790, V. Heft) sagen darüber: Der Verfasser hat das Stück zu einem Versuch bestimmt, ob unsere Schaubühne, wenn sie den Verstand mehr als die Einbildungskraft beschäftigt, nicht einen neuen Wirkungskreis erhalten könnte; denn seiner Meinung nach muß sie bald zurücksinken, wenn man fortfährt, sie bloß auf die Herzensangelegenheiten einzuschränken."

[2]) Joseph Anton von Destouches, geb. 12. März 1767 in München stud. in Ingolstadt, 1787 licentiatus utriusque juris, trat 1788 als innerer Rat und Patrizier (vgl. unten sein Drama „Die Patrizier") der Haupt- und Residenzstadt München in den Staatsdienst, 1790 zum Kurfürstl. Rentkammerrat in Amberg ernannt, 1792 Hofkammerrat, 1797 Kammerfiskal u. s. f., 1810 Mitglied der Kgl. Akademie der Wissenschaften, 1818 zurück nach München als Regierungsrat, 1832 zu München gestorben. — Vgl. Ernst von Destouches,

Rentkammerrathe. Sammt einer Vorrede über das Theater der Alten, der Neuern, und der Deutschen. München 1791. bey Johan Baptist Strobl.)

Das Trauerspiel führt in eine wildbewegte, an der rücksichtslosen Entfaltung menschlicher Leidenschaften reiche Zeit, in das mittelalterliche Florenz, wo sich die stolzen, mächtigen Geschlechter befehden. Auf päpstlicher Seite fechten die Amidei und Uberti, auf kaiserlicher die Bondelmonte und Donati. Jahrelang währt bereits der Kampf; endlich soll Florenz die langentbehrte Ruhe durch die Versöhnung der Geschlechter wieder erhalten, die Heirat des edlen Bondelmont mit der stolzen Konstanze Amidei ist beschlossene Sache. Da lernt kurz vor der feierlichen Verlobung Bondelmont die junge schöne Klementina Donati kennen; leidenschaftlich liebt er sie. Bald erhalten die Amideis von dieser Neigung heimliche Kunde. Klementina ist die Tochter jenes Donati, der erst vor kurzem von den Amideis durch Meuchelmord fiel. Kaum erloschener Haß flammt wieder auf. Während Bondelmont mit Hilfe seines deutschen Freundes, des Grafen Woldemar, die Flucht Klementina Donatis vorbereitet, rüsten sich die Amideis zu Bondelmonts Untergang. Es kommt zu wildem Streit. Konstanze Amidei läßt ihre Nebenbuhlerin vergiften. Bondelmont wird in nächtlichem Straßenkampf von Alexandro Amideis Leuten ermordet, dafür rächt sich jedoch Konstanze, deren Liebe zu Bondelmont zur leidenschaftlichen Wut entflammt ist, indem sie als Jüngling verkleidet zu den kämpfenden Parteien tritt und ihren eigenen Vater, den Mörder ihres Geliebten, ersticht. Durch diese nächtlichen Greuel wird für Florenz endlich der teure Friede erkauft. Der deutsche Graf sichert kaiserlichen Schutz zu, der Herzog von Florenz bürgt für friedliche Zukunft.

Deutlich ist das Vorbild Romeos und Fiescos; Sprache und Pathos sind diesem verwandt, die heiße sinnliche Liebe, die rasch zu Thaten ist, verdankt das Drama Shakespeare. Aber es braucht wohl kaum gesagt zu werden, daß hier nicht Shakespeare spricht. Wir, die wir die „Hochzeit des Mönches" kennen, mögen auch andere Bilder greifbarer Deutlichkeit und tiefer Innerlichkeit von jenen Tagen haben, und trotzdem erscheint dieses Drama neben den gleichzeitig entstandenen als erfreuliches Zeichen Münchener Dichtung. Auf die Bühne kam Bondelmont nie.

Aus der Jugendzeit, Gedichte, München, 1866, S. VIII.; Allg. Dtsch. Biogr. V (1877), 77 f. — Ein Porträt des Dichters (Ölgemälde) befindet sich im Besitz des Enkels Hrn. Archivrats Ernst von Destouches.

Und das hatte es sicherlich nur seiner Leidenschaft, nicht seinem mangelnden Kunstwerte zu danken. Über diesen kann kein Zweifel bestehen. Wohl hat der letzte Akt, in dem Paläste brennen, Mordgesellen die nächtlichen Straßen durchziehen, von Mord! und Feuer! die Rufe widerhallen, natürliches Leben, umsomehr fehlt es aber den ersten vier Akten an Kürze sowohl in der Gesamtanlage als im Dialog. Oft kann die Sprache darin nur gelesen werden. Seiten sind häufig von der Rede einer Person angefüllt, wenn auch hierbei die Absicht des Dichters zu charakterisieren unverkennbar ist. Die Tragik, die erschütternd wirkt, beruht fast nur im äußerlichen Geschehen, darin liegt die große Schwäche des Stückes. Wir sehen nur lange Vorbereitung und jähen Schluß. Die Exposition, die in den ersten Szenen des ersten Aktes bereits gegeben ist, wird in der zweiten Szene des zweiten Aktes mit einer technisch recht unbeholfenen, ja unwahren, außerdem überflüssigen Rede des Grafen Woldemar fortgesetzt u. s. w. Öfter wird (z. B. IV, 2) das Drama mit Episoden ausgefüllt, die nur Füllsel sind, nichts zur weiteren inneren oder äußeren Entwicklung beitragen. Andrerseits sind Kontrastwirkungen und Konflikte teils nur angeregt, ohne weiter verwertet zu werden, teils nur flüchtig gestreift. Zu diesen gehört der Kampf zwischen Päpstlichen und Kaiserlichen, der für das Drama durchaus belanglos, aber trotzdem betont ist, zu jenen gehört der Gegensatz von deutschem und italienischem Wesen; das eine repräsentiert der blondhaarige, blauäugige Graf Woldemar, das andere Bondelmont. Im ersten Teile des Dramas ist von deutscher Kühlheit und Verstandesmäßigkeit gegenüber unbesonnener Glut des Italieners öfter die Rede, aber wozu? Es ist hier nicht meine Aufgabe, näher auf den Aufbau und die architektonische Umrahmung des Stückes einzugehen; der Hinweis muß genügen, daß dem Mangel psychologischer Schärfe das äußerliche lockere Gefüge entspricht.

11. Marie von Burgund. Ein Schauspiel in fünf Handlungen. Frey bearbeitet. — (Schauspiele von Joseph Ant. v. Destouches u. s. w. 1791.)

„In den Stunden, da Du und ich saufen und uns lustig machen, findet mein Vater Zeit, Trauerspiele und Oden zu schreiben,“ gab der jüngere Dionysius dem König Philipp von Macedonien auf seine vorwitzige Frage zur Antwort. Mit dieser Stelle aus Zimmermanns Einsamkeiten, die der ersten Sammlung von Destouches' Dramen voran=

gedruckt ist, giebt der Verfasser über die Entstehung seiner Werke manches zu verstehen. Was in dem zuletzt besprochenen Drama an echter Leidenschaft und dramatischer Kraft, an ursprünglicher Empfindung trotz aller Schwerfälligkeit und Breite hervorragt, vermissen wir völlig in dem von Anfang bis zu Ende nicht plastisch geschauten und tief erfaßten, sondern kühl erdachten Schauspiel: Marie von Burgund. Dürftig ist die Fabel im Verhältnis zur Ausführung.

Marie von Burgund, Tochter Karls des Kühnen, Erbin des burgundischen Thrones, wird — besonders von Frankreich aus — gedrängt, sich endlich für einen der um ihre Hand werbenden Prinzen und Ritter zu entscheiden. Sie hat jedoch ihr Herz schon längst im stillen dem habsburgischen Erbprinzen zugewandt und wartet auf den Tag, an dem dieser seinem Versprechen gemäß kommt, um sie heimzuführen. Nun hat sie manches Leid zu dulden. Auf Befehl des französischen Gesandten wird sie verhaftet, zwei Höflinge hingerichtet. Da drohen Unruhen im Volke. Marie wird freigelassen und will dem Leben entsagen und den Schleier nehmen. In höchster Not entpuppt sich ein anwesender Ritter Edmund als ihr Bräutigam und als Maximilian von Habsburg. Für Marie geht alles gut aus, Frankreich wird der Krieg angekündigt.

Diese einer dramatischen Steigerung und lebhafter Verwicklung und Enthüllung kaum fähige Handlung ist von Destouches mit schablonenhaft gezeichneten, durchaus nicht persönlich ausgearbeiteten Personen durchgeführt. Wertvoller mag nur an einzelnen Stellen die Betonung deutschen Biedersinnes — also ein schwacher Nachhall der vaterländischen Dramatik — erscheinen. Aber sie tritt doch nicht so stark hervor, daß das Drama ein Anrecht gewänne, unter den übrigen vaterländischen besprochen zu werden. Ähnliches gilt von dem Gedanken, den Marie von Burgund als Zwiespalt ihres Innern ausspricht: „So ist es denn nicht möglich, ein Herz und eine Krone zugleich zu besitzen!“ Sie beneidet jedes Bürgermädchen und dünkt sich um ihrer fürstlichen Geburt und ihrer Stellung willen nicht mehr als jenes, denn sie ist ein Weib, sie liebt. Wiederum ein schwacher Anklang an die in der Dramatik der Zeit Rousseaus so oft und leidenschaftlich betonten heiligen Rechte des Menschenherzens. Aber nur ein Anklang, eine Erinnerung, keine in die Handlung übersetzte Tendenz, wie sie später uns entgegentreten wird.

Es lohnt sich nicht, näher auf das Drama einzugehen.

12. Bellerofon, ernsthaftes Singspiel in drei Aufzügen von Frhrn. von Binder. 1785.[1])

Mythologische Stoffe sind für die hier in Betracht kommende Zeit nicht in Dramen behandelt. Ballette und Pantomimen weisen sie häufiger auf. Das Singspiel, soweit es in München oder für die Münchener Bühne geschrieben wurde, griff seltsamerweise wenig zu dieser Art von Stoffen, die ja mit ihrem Gemisch von Sinnlich-Übersinnlichem für die Vertonung besonders geeignet erscheinen. So gering auch der Wert der Singspieltexte jener Zeit ist, so wenig sie als poetisches Erzeugnis an sich betrachtet sein wollen, einige unter ihnen bedürfen hier trotzdem der Besprechung, weil ihre Verfasser bewußt dem Texte eigenen Wert zu geben sich bemühten.

Bellerofon gehört zu diesen wenigen. In der Vorrede bemerkt der Verfasser,[2]) daß dieses Singspiel den Stoff nicht ausführlich behandle, wie es wohl einem Schauspiel zukomme, da bei einer Aufführung die Hälfte der Zeit für Musik und Tanz berechnet sei; gleichwohl habe er sich einer reinen, natürlichen Sprache beflissen und auf die Ausarbeitung der gesprochenen Dialoge und Monologe besonderes Augenmerk gerichtet.

Die Handlung spielt in Patara. Stenobia, die jung verwitwete Königin von Argos, liebt Bellerophon, ohne ihre Leidenschaft erwidert zu sehen. Liebe wandelt sich in Haß und Rachsucht. In der Not erhört sie das Liebeswerben Amisadors, eines lycischen Prinzen und Zauberers, der fürchterliches Unheil durch einen Drachen anrichten läßt. Apollons Orakel verheißt Rettung von dieser Plage, falls der Drache von einem Sohne Neptuns getötet und dieser Überwinder die Königstochter von Lycien, die Amazonenführerin Philonoe, heiraten wird. Bellerophon ist

---

[1]) Bellerofon ein ernsthaftes Singspiel in drei Aufzügen, aufgeführt bei der Ankunft Sr. Durchlaucht des Herrn Kurfürsten zu Pfalzbaiern, auf der kurfürstl. Nazionalschaubühne. verfaßt von Johann Friedrich des H. R. R. Frei- und Pannerherrn Binder von Krieglstein. In Musik gesezt von Herrn Peter Winter, kurpfalzbairischen Kammermusikus. Die Ballette sind von Herrn Le Grand, kurfürstlich ersten Balletmeistern. München 1785.

[2]) Johann Friedrich Binder von Krieglstein, geb. 1758 zu Wien, dort bis 1780 im Theresianum, kam 1784 zur K. K. Gesandtschaft nach München; vorurteilslos heiratete er eine bürgerliche Kaffeeschenkenstochter, Marianne Sachs, ein Schritt, der seiner Laufbahn schadete. Er starb schon 1790. Binder veröffentlichte 1783 Gedichte, 1786 ein Singspiel „Der Triumph der Treue“ (Musik von Danzi), sodann Gedichte in Wiener Musenalmanachen, u. s. w. Bader, I, A—K, 1804, 101 f.; Goed. V, 362 und VI, 541.

der Held. Der lycischen Königstochter, der Männerfeindin, rettet er im Kampf mit dem Drachen das Leben und bricht so ihren trotzigen Sinn. Das Volk jubelt ihnen zu; Stenobia verläßt, tief gekränkt, das Land, mit ihr Amisador, über dessen dunkle Mächte das Gute triumphiert.

Die Veränderungen, die mit dem griechischen Stoffe vorgenommen sind, bilden ein Zugeständnis an den pathetischen Stil der französischen Tragödie und der italienischen Oper. Philonoe ist in der Sage nichts weiter als die schlichte Tochter des lycischen Königs, der aus Dankbarkeit dem Retter seines Landes das wertvollste Geschenk mit seiner Tochter giebt. Hier ist Philonoe zum Heldenweib erhoben, mit all den unnatürlichen Zuthaten solcher Geschöpfe. Unaufhörlich verschwört sie die Ehe, bis der Held ohne gleichen kommt, ihr Leben rettet und sie — freilich recht schnell — bekehrt. Dem Rüstzeug der italienischen Oper gehören die Zauberer, Furien und Dämonen an, die mit dem — allerdings einer alten französischen Bearbeitung entnommenen — Zauberer Amisador in das Stück gekommen sind. Auf Äußerlichkeit, Opernprunk ist eifrig Bedacht genommen; Philonoe und Bellerophon kehren siegreich von einem Kriegszug heim, im Triumphzug fährt ein Siegeswagen, schwer beladen von Beute, gefesselte Gefangene werden hinterdrein geschleppt, das Volk jubelt und schreit, ein Ballet wird getanzt u. s. w. Zehn Verwandlungen waren für die Aufführung nötig, sämtlich neu von Lorenz von Quaglio gemalt.

Der Text ist trotz dieser Äußerlichkeiten einfach geblieben. Meist sind reimlose jambische Verse, wechselnd vier- und fünffüßige verwertet, die Singstrophen weisen dagegen gereimte trochäische Verse auf. Poetischen Wert darf man nicht erwarten.

13. Die bestrafte Undankbarkeit. Ein Schauspiel in drey Aufzügen von K[lemens]. G[raf]. v[on]. T[örring].[1]) 1786.

Hanswurst ging es schlecht. Von der Nationalschaubühne, der gereinigten, hatte man ihn vertrieben. Nur auf dem Anger draußen durfte er einige Sommermonate tollen. Die Dichter vernachlässigten den guten alten. Sie schrieben weise Gedanken über Bürgertugend und Adelsschwäche, sie priesen die biederen Urahnen oft ihres eigenen Geblüts. Da erbarmte sich seiner ein Graf. Er zog ihm ein türkisches Kleid an, damit er sich in seinem alten ehrlichen Wams nicht zu schämen

[1]) Etwa Anton Klemens Graf v. Törring? Weder Goedeke noch Brümmer verzeichnen dann das Stück.

brauchte, nannte ihn Zadig und ließ ihn drei Akte lang in einem Schauspiel seine alten Witze, nur zahm und möglichst flach sagen, ließ ihn tollen, so viel der Ärmste noch tollen konnte, und verschonte ihn, an der Handlung teilzunehmen. Diese aber dichtete er folgendermaßen:

Zelmire, Tochter des Zauberers Merogast, und Hassan, ein türkischer Jüngling, haben sich von fern gesehen und glühen für einander. Merogast will das Glück seiner Tochter fördern und verspricht sie dem Hassan. Zugleich zeigt er diesem seine unterirdischen Schätze, die ihm alle einst zu eigen sein werden. Hassan erzählt seinen Eltern von des Zauberers Güte und führt sie zu dem wunderbaren Orte. Die Schätze an sich zu bringen, den Zauberer deshalb zu töten, ist der Eltern einziger Gedanke. Doch der Zauberer weiß ihren Plan und verwandelt sie zu Stein. Dem Hassan giebt er seine Tochter Zelmire zur Frau. Beide flehen nun, Hassans Eltern wieder zum Leben zu erwecken. Unter einer Bedingung verspricht es Merogast: Hassan soll von der kaum errungenen Zelmire lassen. Er gewinnt es über sich und schenkt seinen Eltern das Leben wieder. Von so viel Selbstüberwindung und Kindesliebe jedoch gerührt, giebt Merogast dem Jüngling seine Tochter zum zweiten Male.

Hanswurst-Zadig ist unverschämt (Liebesantrag, den er, der Bediente, seiner Herrin macht), Hanswurst prahlt („Nun kommen Sie nur Ihro Excellenz, Herr Mepistophorus mit dem Pferdefusse und dem flammenden Auge, Sie sollen an mir einen unüberwindlichen Helden finden" [I, 4]), ist dann aber jämmerlich feige, Hanswurst spielt den lächerlich Dienstbeflissenen, Hanswurst als Zauberer (Blitz und Donner, dann in einen Eselskopf verwandelt, durch Prügeln wieder entzaubert, seine künftige Geliebte erscheint ihm in Gestalt eines alten häßlichen Weibes u. s. w., bis schließlich der Teufel erscheint und ihn straft; Hanswurst giebt das Zaubern für sein Leben auf), Hanswurst als Liebespostillon, wird für Verstellung geprügelt (III, 1).

Neben diesen Albernheiten und anderm reichlich verwerteten Zauberspuk nimmt sich der ethische Gedanke des Stückes um so schüchterner und sonderbarer aus. Nicht Menschen, sondern Puppen sind seine Träger.

14. Isak ein Sinnbild des Erlösers. Ein geistliches Singspiel in zwo Handlungen, aus dem Italiänischen des Herrn Abts Metastasio nach der Musik des Herrn Misliwecek übersetzt. Von Karl

Ignatz Förg. München, gedruckt bey Johann Paul Jakob Bötter, churfürstl. Hof-Akademie- und Landschaftsbuchdruckern. [o. J. 1778].

Das geistliche Drama konnte aus seinem Verfall, der äußerlich mit der Aufhebung des Jesuitenordens und dem Spielverbot für die Stadtmusikanten bezeichnet ist, nicht mehr gerettet werden. Schon über zwei Menschenalter hatte es von dem Ruhm früherer Zeiten zehren müssen. Geringer und weitere Kreise von Jahr zu Jahr weniger interessierend war seine Bedeutung geworden. Wie in den Jesuitenklöstern, so behielt man es auch in den andern Klöstern wohl aus Gewohnheit noch bei, aber es dauerte nicht lange, bis man auch hier wie bei allen jährlichen Schulaufführungen über die unnütz vergeudete Zeit, die Wertlosigkeit der Stücke und die der Jugend drohende Gefahr in moralischer Hinsicht zu klagen anfing.[1] Die neue Zeitströmung, die in erster Linie den Blick der Dichter auf das eigene Leben mit all seinen tausendfältigen Spiegelungen lenkte, war ohnehin einer Neubelebung des geistlichen Dramas nicht günstig. Der Gedanke der freiwilligen Aufopferung, der bedingungslosen, hoffnungsfreudigen Unterwerfung des eigenen Willens unter göttliche Macht, die sich im Glauben offenbarte, war ein herber Kontrast zu der Weltanschauung, die in den neuen Dramen gepredigt wurde. Hier mußte das Erwachen menschlichen Selbstbewußtseins, die Erhebung des Individuums über alle Autorität, fruchtbar wirken. Kein einziger Dichter trat auf, der mit Nachdruck die Verneinung des Lebens in der Erwartung künftigen Heils gepredigt hätte. Menschliche Thaten in ihrer Schwäche und Größe, das Verzichten auf jede Weiterexistenz aus maßloser Liebe zu dem Menschen, das ward in den bürgerlichen Komödien, den vaterländischen Schauspielen, den Wertheriaden, wie wir noch des näheren sehen werden, ausgesprochen.

---

[1]) Gegen die Endskomödien, die zeitraubenden, kostspieligen, sinn- und geschmacklosen Überbleibsel alter Zeit wandte sich einer der trefflichsten Kämpfer, Joachim Schubbauer, Benediktiner aus Niederaltaich, Mitglied der Münchener Akad. d. Wissenschaften. Er las am 6. Sept. 1782 eine Rede „Über die gimnastischen Schauspiele" ab, in der er freimütig die Unfähigkeit der Klostergeistlichen betonte, den Schülern wahres Verständnis und geläuterten Geschmack in der Dichtkunst, hier vor allem der Dramatik beizubringen. Schubbauer wurde, weil er die „neue" Komödie der wertlosen alten entgegensetzte und für jene mit gründlichen Kenntnissen eintrat, von manchem seiner Amtsbrüder gehaßt. Vgl. Churb. Intell.-Blatt, 1782, Nr. 32, S. 311 f.; vgl. Annalen d. bair. Litt. v. J. 1782, III. Band.

Wenige Jahre nach dem ersten sicheren Erfolge der Bühnenreform wurde dem Spielplan das Singspiel einverleibt. Durch Rousseaus Pygmalion angeregt, hatten deutsche Komponisten und Dichter, allen voran Gotter und Schweizer, Brandes und Benda die Zwitterform des Melodramas zur Geltung gebracht. Parallel mit dieser Entwicklung ging die gleichfalls auf Rousseau (Le devin du village) zurückzuführende Neubelebung des Singspiels. Gestaltete Rousseau die Operette seiner Individualität und dem französischen Volkscharakter entsprechend, so erfuhr auch das deutsche Singspiel eine neue Wendung. Weißes Aufenthalt in Paris hatte zunächst mit den nach französischem Muster gebildeten Operetten (Lottchen am Hofe [1767], die Liebe auf dem Lande [1768]) den Erfolg, Volkstümliches geschaffen zu haben. In Verbindung mit dem tüchtigen Johann Adam Hiller wurde das deutsche Singspiel geschaffen. Den Nachbildungen französischer Texte folgten deutsche Originaltexte, zu denen Wieland, Goethe, Klein u. a. beisteuerten. Sollten auch der späteren Entwicklung der deutschen Oper hieraus keine Früchte reifen, so daß lange nach der Zeit, wo Mozart die deutsche Musik der Oper geschaffen hatte, die Forderung nach wertvollen, als Drama an sich beachtenswerten Texten aufs neue gestellt und erfüllt werden mußte, so ergab sich doch für jene Zeit der schöne Erfolg, daß die öde, poesielose Phantasterei der italienischen Festoper mit ihren verlogenen Empfindungen und gespreizten Attituden keinen Geschmack mehr fand. Nicht unwichtig war bei dieser Veränderung der Anteil der italienischen opera seria, die namentlich in Metastasios Schöpfungen ernstere, auf innere Entwicklung nicht im voraus verzichtende Texte bot. Mit der Verdeutschung dieser Singspiele erwarb sich Karl Ignatz Förg[1]) als erster in München Verdienste. Er wählte, nachdem er Piccinis Fischermädchen übertragen hatte,[2]) zwei geistliche Stoffe Metastasios: Joas, König von Juda, und Isak, ein Sinnbild des Erlösers. Eine Wiederbelebung des geistlichen Dramas war

---

[1]) Karl Ignatz Förg, geb. 1755 zu Fürstenfeld (Bruck), kurf. Kriegs-Hauptbuchhalterei-Rat in München, starb 1799. Vgl. Goed. VI, 360; Baader, I, A-K, Sp. 335 f.

[2]) Auch von ihm, obwohl nicht bei Baader u. s. w. verzeichnet, ist: „Der Baron vom vesten Thurme. Ein Singspiel in zween Aufzügen. Eine freye Übersetzung aus dem Italienischen [il barone di torre forte] von C. J. F. Aufgeführt auf dem Churfürstl. Deutschen Theater in München. Gedruckt bey Franz Thuille, 1777.

hiermit jedoch nicht gegeben, wenn auch Förg in der Wahl der Stücke das Religiöse im Auge haben mochte.

Deutsche geistliche Singspiele waren ja schon früher in München aufgeführt. Im weiblichen Erziehungshause der englischen Fräulein wurde 1714 eine deutsche Oper, deren Dichter und Komponist zwei Benediktiner waren, gespielt;[1]) auch die Jesuiten fügten ihren Vorstellungen deutsche Singspiele bei;[2]) in andern Klöstern gab man gar Singspiele im Dialekt.[3]) Die Waisenkinder zu St. Andre und Johann dem Täufer in der Au führten im selben Jahre (1778) ein Singspiel auf „Der gerettete Ismael", das den Streit der Sarah und Hagar (dem Inhalt nach für Kinder allerdings nicht gerade geeignet, es ist der Streit um die Mutterschaft), die Verstoßung Hagars und Ismaels in die Wüste und Ismaels Rettung durch einen von Gott gesandten Engel behandelt.

Tiefer ist der Gehalt und symbolisch ausgedeutet in Förgs Isak. Er enthält die biblische Erzählung von dem Erscheinen des Engels, Abrahams Gehorsam und Gottes Lohn. Dadurch, daß Sarah von dem Befehle Gottes erfährt, ist in das Drama ein tragischer Konflikt gekommen, der natürlich der biblischen Geschichte fern liegt.[4]) Abraham fügt sich ohne Klagen dem Willen Gottes und vergießt gern das Blut seines eigenen Sohnes, in Sarah lebt nur die Liebe zu dem Kinde, das sie selbst geboren hat. Wenn sie sich auch dem Willen des Höchsten fügt, sie thut es nur unter tausend Schmerzen, ja, sie fragt zuvor, und darin liegt eben das rein Menschliche, das mit seinem Verstande und seinem Gefühl solche Forderung nicht versteht: „Gott will den Sohn todt haben, den Sohn, den er so sehr liebt! der seine Gabe ist? Warum?" Die Deutung dieser mütterlichen Klagen und der Opferfreudigkeit des Vaters liegt nahe: Maria, die leidende, schmerzhafte Mutter Jesu Christi, und Gott, der seinen eigenen Sohn der Welt freudig opfert. Isak, ein Sinnbild des Erlösers!

---

[1]) Spiele der göttlichen Vorsicht, Text von P. Gregor Zödl, Musik von P. Cajetan Kolberer, vgl. Caroli Meichelbeck Chron. Benedictoburanum, I, 377.

[2]) Z. B. „Die vom Himmel geseegnete Liebe zwischen Isaac und Rebecca" (zur Vermählung Karl Alberts mit Marie Amalie v. Österreich), 1722; Tobias und Sarah (zur Vermählung Max Josephs III.), 1747.

[3]) Z. B. „Die Fasnachtwochen", 1754 aufgeführt, ganz in bayerischem Dialekt (Hof- und Staatsbibl., Cod. germ. 3173), Pavonius, Fastnachtspiel, drei Stücke zum Teil im Dialekt (Hof- und Staatsbibl., Cgm. 3175) u. v. a.

[4]) 1. Mose 22, 1—18. Sarah wird nicht erwähnt.

Das Singspiel ist in Prosa — allerdings in einer recht naiven, sprachlich unreinen — abgefaßt. Von Zeit zu Zeit sind Strophen ohne Reim und ohne strenge Rhythmik, auch ohne poetischen Wert eingefügt. Zwischen Prosa und Gesang fallen öfter symphonische Sätze.

Das Opfermotiv, wie es nicht nur in Förgs Isak, sondern in allen geistlichen Dramen als Grundmotiv wiederkehrt, erscheint in diesen Jahren in Neubearbeitungen älterer Dramen noch einige Male; ich erwähne die Alexandrinerübersetzung von Tolomeis Aloysius von Gonzaga (bereits 1769),[1]) in der der junge Aloysius freiwillig allen Freuden des Lebens entsagt und nach Rom geht, Jesuit zu werden; auch seine ihm zugedachte Braut Violante vermählt sich dem Himmel. Das Opfermotiv besteht natürlich nicht immer in der Aufopferung des Lebens, sondern oft in dem Verzicht auf die weltliche Seite desselben.

Die alten unaufhörlich bearbeiteten Stoffe vom Johann von Nepomuk[2])

[1]) Der Beruf des heiligen Aloysius Gonzaga in die Gesellschaft Jesu ein von Nikolaus Tolomei der nämlichen Gesellschaft Priester in welscher Sprache verfertigtes Schauspiel, vierte welsche Auflage [1749]; in deutsche Verse und Reime übersetzet von Ferdinand Reisner G. J. Priester. Innsbruck, gedruckt und verlegt von Joh. Nep. Wagner Universitätsbuchdrucker und Handler. 1769.

[2]) Durch Anton Nuth, 1783 von den Stadtmusikanten gespielt (S. 71). Gedruckt liegt mir vor — ohne Verfasserangabe: „Johann von Nepomuk, ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Zum Gebrauche der neueren Nationalbühne ganz umgearbeitet und in Prosa verfaßt. [Vignette, der hl. Joh. v. N. von der Moldau getragen.] Augsburg, bey Albert Friedrich Bartholomäi, 1780.“ — Inhalt: König Wenzel von Böhmen will sich von seiner Gemahlin trennen, um die im Kriege erbeutete serbische Prinzessin Achalibama heiraten zu können. Zu diesem Zwecke verdächtigt sein Vertrauter Zytho den Mundschenken Guido eines geheimen Verhältnisses mit der Königin. Beide werden gefangen genommen, Guido zuerst hingerichtet. Bevor die Königin dasselbe Schicksal erleidet, wird Wenzel schwankend und forscht den Beichtvater der Königin, Johann von Nepomuk, aus, ob die Königin reinen Herzens sei. Johann verrät natürlich kein Beichtgeheimnis. Wenzel ist darüber erzürnt. Nachdem ihm auch die hübsche Achalibama mit ihrem unverdorbenen Gemüt einen Korb gegeben hat, beschließt er, „Nero zu übertreffen“. Inzwischen ist die Königin in dem ihr zum Gefängnis dienenden Hundestalle gestorben. Nepomuk wird erst ins Gefängnis, dann in die Moldau geworfen. Darob ergrimmt das Volk und will das Schloß stürmen. Zytho fällt der Wut der Menge zum Opfer. Wenzel stürzt sich in die Moldau. — Nepomuk ist eigentlich nur Nebenperson, hat aber wirkungsvoll über Gottes Gnade und Zuchtrute, über Kreuz und Leid, über Dornen hüben und Rosen drüben zu reden. — Auf die zahlreichen Bearbeitungen durch die Jesuiten kann hier nur verwiesen werden. Vgl. Karl Weiß, Die Wiener Haupt- und Staatsaktionen, Wien, 1854, S. 111, R. M. Werner, Der Laufner Don

und Thomas Morus[1]) u. a. erschienen in den achtziger Jahren in neuer Zustutzung. Aber sie weisen so wenig Neues auf, sind zudem meist von unbekannten und auf Stil und Sprache nicht achtenden Leuten verfaßt, sie kamen öffentlich immer seltener zur Aufführung, so daß von ihnen hier nicht weiter gesprochen zu werden braucht. Das einzige geistliche Drama, obendrein mit biblischem Stoff, das eine Neuschöpfung genannt werden kann, ohne daß es freilich neue Anregungen gab, ist Rittershausens „Tochter Jephthe".

15. Die Tochter Jephthe. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Von Rittershausen.[2]) [Vignette, die Tochter Jephthe darstell., von Rittershausen.] Zweyte verbesserte Auflage. 1790.[3])

Jephthe, Richter in Israel, kehrt siegreich heim; er hat die Ammoniter überwunden und das Gelübde gethan, dem Herrn als Brandopfer darzubringen, was ihm zuerst an der Schwelle seines Hauses entgegentritt. Es ist Jemina, seine eigene Tochter. Er will dem Herrn gehorchen, sein Weib dagegen weiß einen Priester zu bestimmen, daß Jemina, die Unschuldige, der Hand Jephthes entzogen wird. Fast wird auch dieser überzeugt, daß der Mord des eigenen Kindes nicht im Willen des Höchsten liegen kann. Da dringen murrend Volk und Hohepriester

---

Juan, S. 45 f., Reinhardstöttner, a. a. O. Anm. 123, A. Hartmann, Volksschauspiele, S. 320, 340, 403, 430, sodann die Periochen der Hof- und Staatsbibliothek 4°. Bavar. 2193, IX, 10 und 29, u. s. w.; auch das hier im Anhang beigefügte Repertoire. Bearbeitungen desselben Stoffes s. Goed. § 259, 188 u. 251.

[1]) Vgl. Reinhardstöttner, a. a. O. S. 103; sodann aufgef. in Innsbruck 1713 (4°. Bavar. 2193, VII, 16), Admont i. Steiermark 1725 (s. Mitthlgn. d. hist. Ver. f. Steiermark, XL, 36), Ingolstadt 1687 (4°. Bavar. 4025, II, 39), u. s. w. Vgl. Hartmann, Volksschauspiele, S. 403; andere Bearbeitungen des Stoffes Goed. § 225, 34, § 257, 1, Nr. 3, 61 und § 265, 11. Dieses Trauerspiel von Knüppeln fand sich meist im Spielplan der Wandertruppen, so z. B. der im Dezember 1785 in Salzburg spielenden Waitzhoferschen Truppe. Für München ist zu nennen: „Thomas Morus. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen samt seinem Leben. Aufgeführt auf dem churfürstl. Theater zu München. 1786."

[2]) Joseph Sebastian von Rittershausen, geb. 15. Nov. 1748 zu Immenstadt i. Allgäu, stud. in Innsbruck Philosophie, in Freiburg die Rechte, 1768 nach München, trat in den Theatinerorden, Prof. der Philos. am Lyceum. Reisen in Italien, später traurige Schicksale. Er starb 1820. — Goed. V, 362.

[3]) Mir liegt nur diese zweite Ausgabe vor. Sie ist offenbar nur wenig von der ersten — 1785 erschienenen — verschieden; Rittershausen sagt von ihr: „Ich ließ, einige zu auffallende Fehler ausgenommen, das Trauerspiel in seiner ganzen ehemaligen Gestalt."

in den Palast, den Säumenden an sein Gelübde zu mahnen. Er entschließt sich, zückt den Dolch, da fallen ihm Priester in den Arm und ihr erster spricht den Feldherrn des Gelübdes frei, da er wie Abraham das Opfer des Willens gebracht hat. Jemina weiht sich dem Dienste des Herrn, um ihm keusch und jungfräulich zu dienen. Von ihrem Geliebten Abdiel sagt sie sich los.

Der Jephthe-Stoff mit seiner freudigen Durchführung des Opfermotives war von den Jesuiten schon früh aufgegriffen und in biblisch strengem Sinne behandelt. Einer ihrer größten und reichsten Dichter, der zugleich nach Herders Ausspruch den Boden Bayerns zu einem klassischen machte, Jakob Balde, hatte ihn (1637) zu einer im Stile Senecas verfaßten und mit mächtigen Chören ausgestatteten Tragödie verwendet. Für Balde, den gläubigen Jesuiten, konnte die Bibelstelle „Und er that ihr, wie er gelobt hatte,“[1]) keinen Zweifel in der Auslegung bieten, für ihn mußte diese Opferung des eigenen Kindes durch den Vater nichts Grausames, sondern den Sieg des unerschütterlichen Glaubens an den Willen des Höchsten bedeuten, für ihn war dieser Ausgang des Dramas ein neues im Geiste dargebrachtes Opfer, das sich den Märtyrerschicksalen willig anreihte, die in fernen Ländern noch zu Baldes Zeit die jesuitischen Missionare erlitten. Sein Drama ist erfüllt von den allen Werken der Jesuiten notwendig eigenen symbolischen Beziehungen. Jephthes Tochter stirbt für das Volk. Durfte der Dichter am Bibelworte ändern? War nicht Christus für die ganze Welt gestorben? So ist Menulemas Tod ein Vorbild des Todes am Kreuze, den der Erlöser erlitt. Auch in Förgs Übertragung Isaks und in andern Dramen ließ sich diese Beziehung als Eigenart aller geistlichen, vor allem der jesuitischen Dramatik erklären. Und weiter. In Baldes Drama liebt Menulema (Anagramm aus Emanuel!) den ägyptischen Prinzen Ariphanasso (Anagramm aus Pharaonissa!). Auch hier liegt, wie schon Baldes trefflicher Biograph Georg Westermayer[2]) andeutet, ein — Gleichnis! „In ihrer gegenseitigen Liebe ist ähnlich wie im Hohen Liede die Liebe Christi zur Kirche der Heiden vorgebildet.“ Dieser im tiefsten Wesen wunderbar an Inhalt, Sprache und Aufbau des alten Testamentes erinnernde Parallelismus, der in ewig neuen Veränderungen ewig die alte einfache Beziehung alles Mensch-

[1]) Das Buch der Richter, 11, 39.

[2]) Georg Westermayer, Jacobus Balde, sein Leben und seine Werke, München, 1868, S. 68.

lichen zu einander und zum Himmlischen ausdrückt, die schließlich der Grundzug aller Dichtung (Faust!) ist, kehrt in solch scharfer Zuspitzung natürlich nur im Jesuitendrama wieder, d. h. in einem Drama, welches nicht die Kunst als Selbstzweck, sondern nur als ein edles Mittel zur Bekennung religiöser Tendenzen verfolgt. Sowie daher der Dichter vom Stoff und nicht von der Tendenz angespornt wurde, war er als Dichter nicht mehr Jesuit und konnte den Stoff ohne religiöse Bedenken nach seinem persönlichen Empfinden umändern. Um wie viel mehr mußte das ein Dichter, der nicht nur nicht Jesuit, sondern ein Kind des Humanitätszeitalters war. Herder sprach es bereits aus, daß für „uns nothwendig die lindere Auslegung dieser Geschichte gelten“ müßte. Herder weist auf die griechische Iphigenie hin und fordert, daß ein neuer Dichter die Tochter Jephthes weder von der Hand des Priesters noch des Vaters eines abscheulichen (!) Opfertodes sterben lassen dürfe.[1]) In Rittershausens Drama ist, wie aus dem Inhalt hervorgeht, dieser Ausweg denn auch gewählt. Aber es ist so viel von dem geistlichen, richtiger wohl sittlichen Empfinden geblieben, daß Jemina wie Iphigenie sich als Priesterin der Gottheit vermählt. In der Bibel heißt es, daß sie von hinnen ging auf die Berge und ihre Jungfrauschaft beweinte mit ihren Gespielen. „Sie war nie keines Mannes schuldig geworden.“ Dieser feine Zug der alten jüdischen Erzählung, der die tiefsten einfachsten Empfindungen des Herzens wiedergiebt, ist mit Glück von dem Dichter des Humanitätszeitalters aufgenommen, wenn er auch dramatisch unglücklich verwertet ist. In dieser Hinsicht läßt Rittershausens Drama überhaupt manchen Wunsch zurück. Auffallend ist die blühende, bewußt mit farbigen Bildern durchsetzte Sprache, in der sich der Einfluß der Bibel, Klopstocks und auch der tändelnden Schäferpoesie (Chöre und Reigen!) bemerkbar macht.

Angewandte Dramen.

Das Jahrzehnt, in dem die Stürmer und Dränger den Ruf Rousseaus nach Natur und Freiheit leidenschaftlich aufnahmen, in dem die Schranken der Aufklärung niedergerissen wurden und eine bei aller maßlosen Entartung notwendige und heilsame Kritik an der Aufklärung geübt wurde, die zu flacher Selbstgenügsamkeit und nüch-

[1]) Herders Werke, hrsg. v. Suphan, 27, 227.

terner Alltäglichkeit gesunken war, dasselbe Jahrzehnt sah Bayern noch lange nicht im vollen Besitze einer allgemeinen Bildung des Volkes. Die Entwicklung, die im protestantischen Norden länger als ein Menschenalter gedauert und in Lessing ihren höchsten Ausdruck gefunden hatte, begann für Bayern erst, als im Norden Nicolai die umfassende Bedeutung und durchaus nicht gemütsarme Tiefe der angestrebten Aufklärung zu verflachen unternehmen konnte. War Nicolai nur der Typus des unendlich nüchternen, zum ersten Male als berlinisch sich charakterisierenden Bildungsphilisters, der aber längst nicht auf Berlin allein beschränkt blieb, so hatte Bayern noch nicht einmal den Mann aufzuweisen, der trotz aller Ungleichheit der Verhältnisse und der geistigen Bedeutung Lessings Stelle einnahm. Erst in der Mitte der siebziger Jahre begann Westenrieders Thätigkeit. Wie wenig dieser die durchdringende Verstandesschärfe und kühle Kritik Lessings besaß, ist bereits angedeutet. Hier ist es vielleicht möglich, für diesen Unterschied die historischen Bedingungen aufzudecken, die um so wichtiger sind, als sie sich nicht auf Westenrieder allein beschränken.

Voltaire war die Voraussetzung Rousseaus. Verhieß Voltaires aufgeklärte Vernunft einen Fortschritt der Gesittung, suchte sein unbarmherziger Spott und sein Haß nur die Auswüchse der Kultur, namentlich die vernunftlosen Mißbräuche der Kirche zu beseitigen, so daß tausend kleine Nachäffer bald das selbstgefällige Urteil abgaben, wie herrlich weit man es doch dank der Vernunft gebracht, so wies Rousseau auf die Erbärmlichkeit eben dieser Kultur hin und riß die bunten Lappen herunter, in die sich die Menschheit gehüllt hatte. Nun stand der Mensch nackt da, und König, Edelmann, Bürger und Bauer sahen, daß sie alle Menschen waren. Menschen, wie die Kindheit ihres Geschlechtes sie gekannt hatte, nebeneinander, nicht geordnet nach Rang und Stufe, unverbildet, frei.

Nirgends traten die Gegensätze dieser beiden Weltanschauungen stärker zu Tage als in Deutschland, nirgends fanden sie geistesgewaltigere Kämpfer, nirgends entarteten sie elender, nirgends kam ihre historische Abhängigkeit von einander deutlicher zur Geltung. Eine andere Generation war es, die für Aufklärung im englisch-voltairischen Sinne eintrat, eine andere, die das Naturevangelium des Bürgers von Genf predigte. Zwei Generationen, die, wie stets alt und jung, einander nicht verstanden, deren schwächste Geister gerade am lautesten lärmten und einander bekämpften.

Abseits von diesem Hauptkampfplatz vollzog sich in Bayern die Entwicklung auf eigentümliche Art. Eine Generation wurde von beiden Weltanschauungen berührt, in einer vollzog sich die Umwandlung. Das praktische Bedürfnis forderte Aufklärung, andrerseits lebte in manchen Köpfen so stark schon der Geist Rousseaus, daß beides nebeneinander zum Ausdruck kam, ohne jedoch einen typischen, dabei originellen Vertreter zu finden. In Westenrieder liegt — die angeborene warmherzige Natur vermag das nicht allein zu erklären — bereits eine solche Fülle Rousseauscher Ideen, daß der Aufklärer in ihm nicht lediglich aus nüchterner, verstandesmäßiger Erkenntnis spricht. Ja, je mehr er sehen mußte, wie mit der von der Vernunft geforderten Aufklärung die Unschuld der Sitten verloren ging, desto mißmutiger wandte er sich von aller Aufklärung ab, selbst da, wo sie durch die Kunst verbreitet wurde.

So wenig nun die Dramen im reinen Sinne Kulturgeschichte sind, die Wirkung dieser beiden Weltanschauungen in Sitte und Gesellschaft jener Zeit spiegeln sie getreulich wieder. Von diesem Standpunkt aus sollen sie hier betrachtet werden. Die auffallende Erscheinung, daß das Drama schon in den siebziger Jahren an den alten Standesvorurteilen rüttelt, während noch in den achtziger Jahren die notwendigsten Aufklärungsideen (z. B. von der Bildung der Dorfschulmeister) durch das Drama verbreitet, daß gleichzeitig hervorstechende Mißbräuche der katholischen Kirche gegeißelt und auf religiösem Gebiet die Humanitätsideen gepredigt werden, daß gleichzeitig Weltbürgertum und recht enger Patriotismus, schmalbrüstige Moral und volle Leidenschaft sich in den Dramen finden, wird durch die Doppelwirkung beider Weltanschauungen erklärt. Der Widerspruch zwischen Innen- und Außenwelt, Ersehntem und Vorhandenem verleitete in denselben Jahren energielose Schwärmer zu leidenschaftlich-verworrener Klage, wo nüchterne Naturen das Drama als geeignetes Werkzeug zu thätigem Vorgehen verwandten, auf alle Sehnsucht nach höheren idealen Gütern verzichtend. Die kirchlich-jesuitische Reaktion der achtziger Jahre, die wieder einmal den lang aufgespeicherten Haß gegen alle Aufklärung heimlich und öffentlich nährte, hatte in jenen Schwarmgeistern lange nicht die gefährlichen Gegner wie in den praktisch veranlagten Männern, die mit kühler Beharrlichkeit weiter schritten, freilich bald zum Stillstehen, zur unfreiwilligen Muße gezwungen wurden. Von diesem Umschwung, der alle schönen Ansätze wieder vernichtete, blieb die Dramatik nicht unberührt.

Etwa vom Jahre 1785 an trat die Tendenz in den Dramen, die für die Münchener Bühne oder in München entstanden, immer mehr zurück. Sie verlor an Schärfe, verflachte zu allgemeinen moralischen Dutzendwahrheiten. Typisch dafür sind die Dramen Lambrechts, meist Bearbeitungen älterer französischer oder englischer Stoffe, die wohl das Bürgertum schilderten, aber in einer so allgemeinen, für Freund und Feind der Aufklärung wie für den Jünger Rousseaus gleichgültigen Weise, daß sie kaum noch als lehrreiche, gehaltvolle Urkunden sittlicher oder sozialer Zustände in Betracht kommen. Gewiß war diese Erscheinung nicht auf Bayern beschränkt. In Ifflands Familienstücken verlief die große Sturzwelle, die über Deutschlands Bühnen geflutet und in „Kabale und Liebe“ am wildesten und höchsten aufgeschäumt war. Das Gleiche gilt von den Ritterdramen. Aber während Goethe und Schiller aus dem leidenschaftlichen Kampfe, den sie eröffnet und zur gewaltigsten Entscheidung gebracht hatten, nur reicher hervorgingen und zu höherer Erkenntnis künstlerisch und sittlich gelangten und somit ihr Volk weiter vorwärts führen konnten, kam Bayern selbst in kleinen Verhältnissen nicht zu einem ähnlichen Erfolge. Goethe und Schiller blieben außerdem bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts für das stark katholische Bayern ohne jeden Einfluß, von ihren ersten Jugendwerken, vielleicht auch da nur vom Werther und Götz abgesehen. Daß in München kein Dichter auftrat, der die Anschauungen der Aufklärungsepoche und das tiefe Sehnen nach Ausfüllung des Herzens vereinte und seiner „Nationalbühne“ das Drama schenkte, das über die Alltagswerkelei hinauswies, liegt zum größten Teile darin begründet, daß unter der fanatischen Bekämpfung seitens des Jesuitismus die philosophischen Grundanschauungen der Zeit nicht zur Reife gedeihen konnten, daß sie in ihrer organischen Entwicklung von vornherein gestört waren. Der Schrei nach Natur und Freiheit wurde hier stets zu schüchternen Rufen gedämpft, die Bühne, von der er am lautesten widerhallen konnte, unterlag gewissenhaftester Aufsicht.

So gestaltet sich denn die in einem Zeitraum von fast dreißig Jahren entstandene Dramatik nicht wie ein allmähliches Werden und Wachsen, das aus kleinen, verheißungsvollen Ansätzen zu gewaltiger, überzeugender Größe gedieh. Ohne Adel der Empfindung, ohne geistige Schärfe wurden Alltagsmenschen stets und ständig in ihrer engen Sphäre dargestellt. Weite Ausblicke auf eine wunderbare Höhenwelt wurden dem suchenden Auge nicht gegönnt. Die Idee der Freiheit zog sich wohl

durch alle die folgenden Dramen, aber sie ward fast ausschließlich auf Äußerliches beschränkt. Statt der künstlerisch bedeutsamen, ethisch wertvollen Entwicklung des Individuellen, dann in weiterem Sinne des Nationalen zur Stufe höchster Menschlichkeit, wie sie vorbildlich in Goethes Iphigenie erreicht wurde, gewann die bayerische Dramatik, nicht zeitlich, aber dem Kunstwerte nach ihren edelsten und freiesten Ausdruck in den vaterländischen Dramen. Diese Thatsache mag umsomehr die in Folgendem getroffene systematische Darstellung rechtfertigen, die in den Dramen die intellektuell-ethischen Tendenzen zunächst betrachtet, den Menschen eben als Menschen in den Vordergrund stellt, dann auf die Individuen übergeht, Mann und Weib in gegenseitigem Verhältnis (Liebe) darstellt, um dann die gesellschaftlich-politischen Tendenzen zu erörtern, wie sie sich für die einzelnen Stände, Bauer, Bürger, Adel, Geistlichkeit, Hof, sodann für die Gemeinschaft aller Stände im Staat, hier mit Berücksichtigung des im engeren und weiteren Sinne Nationalen, ergeben.

Der Mensch! Wo gab es ideale Vertreter dieser Gattung? Waren es die, die ihre von Natur aus geringen Bedürfnisse durch selbstgeschaffene Kultur vervielfältigt und verdorben hatten? Die ihre Freiheit verließen, sich Kerker bauten und schwer lastende Ketten schmiedeten? Nein, antwortet Eckartshausen,[1] der Jünger Rousseaus, der seines Meisters Naturevangelium seinen Landsleuten zu verkünden unternahm. „O Jüngling!" rief er aus, „wenn bairisches Blut in deinen Adern fließt, höre die rufende Natur! Bilde deine Seele zu menschenfreundlicher Güte! Liebe, alles, was das Daseyn mit dir theilet!"[2]) Die Religion der Menschlichkeit zu lehren, war Eckartshausens Programm. Wo aber fand er wahre Menschen, deren Geschichte er als Muster und leuchtendes Vorbild wählen konnte? Er ging aus, sie zu suchen, und fand sie unter

[1]) Karl von Eckartshausen, geb. 28. Juni 1752 zu Haimhausen, studierte in Ingolstadt Philosophie, Mathematik und Civilrecht, 1776 in München Hofrat, 1780 Bücherzensurrat (bis 1793, wo er selbst um Enthebung von diesem wenig erfreulichen Posten nachsuchte), 1784 Geh. Archivar, entwarf 1790 einen Plan zur Beförderung der wahren Aufklärung, zur Aufrechthaltung der Religion, Tugend und Staaten, die er in Gefahr glaubte. Er wollte eine Art Akademie christlicher Philosophie ins Leben rufen. In seinen Schriften ging er von rein schönwissenschaftlichen zu juristischen über, befaßte sich dann mit Magie und Chemie und endete im Pietismus, Mysticismus, Visionen. Er starb am 12. Mai 1803. Baader, I, A-K, Sp. 266 ff.

[2]) Duldung und Menschenliebe in rührenden Erzählungen. 1786. Vorwort.

den Wilden, auf den Inseln des Ozeans, fern von aller Kultur. Verschwenderisch waren dort ausgestreut Edelmut und Opferwilligkeit als natürliches, angeborenes Merkmal. Selbst die Bären waren dort sanfter als Kulturmenschen, sie waren edel, hilfreich und gut, sie zogen den kleinen Jsogin auf, dessen Geburt seiner Mutter das Leben gekostet hatte. In diese Naturwelt, die in den Erzählungen so süßlich ausgemalt war, wie es in deutschen Mondnächten mit dem Säuseln des Westwinds um Lindenbäume geschah, verlegte Eckartshausen nun auch den Schauplatz seines Singspiels „Fernando und Yariko",[1]) das von den aufopfernden Wilden und den undankbaren Europäern zu berichten wußte. Aus dem Spectator war der Stoff bekannt, durch Gellerts Erzählung und durch Marmontels Incas (1777) weiter verbreitet. Auch sonst war er schon in ähnlicher Weise vorher behandelt.[2]) Wenn aber bisher Inkle, der Londoner Kaufmann, als Titelheld neben der Yariko, dem schönen Indianermädchen, erschienen war, so brachte Eckartshausen schon im Titel zum Ausdruck, welche Person neben der Yariko Träger der ethischen Tendenz ist. Die einfache Fabel ist aus lauter Zufällen und Unmöglichkeiten zusammengesetzt. Inkle, der Londoner Kaufmann, von Yariko zweimal dem sicheren Tode entrissen, drei Jahre lang heimlich auf einer Insel von ihr geborgen, verschachert seine Retterin um dreißig Silberlinge, als ein Sklavenhändler an der einsamen Insel erscheint. Dieser Untreue und Undankbarkeit des Europäers ist Fernandos Menschlichkeit gegenübergestellt. Er ist der Sohn eines grausamen Spaniers, der mit ihm — auch zufällig — an die Insel verschlagen wird und Yarikos Edelmut kennen lernt. Hat er schon vorher nur blutenden Herzens den Befehlen des Vaters gehorcht, ja heimlich sie umgangen und Wilde gerettet, so tritt er jetzt offen der Grausamkeit seines Vaters gegenüber. Kein Vater hat dem Herzen vorzuschreiben. Er bleibt mit Yariko allein auf der Insel der Wilden, einem Dasein voll Unschuld entgegensehend, während sein Vater, der Sklavenhändler und Inkle, dieses Dreigestirn von Kulturmenschen, wieder nach Europa segeln.

Als Yariko die dreißig Silberlinge sieht, runde Metallstücke mit nur angedichtetem Wert, da fragt sie mit bitterem Vorwurf: „Um das verhandelst du mich, Inkle? So liebst du dieses mehr als Menschen!?"

---

[1]) Fernando und Yariko, Singspiel in drey Aufzügen von Carl von Eckartshausen, 1784, München, Joseph von Crätz.

[2]) Vgl. R. M. Werner, Der Laufner Don Juan, Theatergeschichtl. Forschungen, III, S. 51. Der Spielplan der Laufener Schiffer enthielt Eckartshausens Singspiel.

Darin faßt Eckartshausen die Psychologie der Kultur zusammen. Es ist unnötig, des Näheren nachzuweisen, wie jämmerlich im Grunde diese wandelnden Begriffe von Menschlichkeit sind, wie der Theorie zu Liebe, die makellos und glänzend strahlen soll, jede Wahrheit, jede persönliche Zuthat der Handelnden verwischt ist.[1]) Nie entging Eckartshausen dieser Gefahr. Je mehr er schrieb — und er schrieb sehr viel — desto klarer trat es zu Tage, wie allein die Idee ihn beherrschte, wie er überall zu dieser Idee notdürftig nach Trägern suchte. Die in der Zeit Josephs II. liegenden, mit den Schlagwörtern Duldung, Menschenliebe, Tugend u. s. w. bezeichneten Anschauungen, die in ihrer Tiefe nur von wenigen erfaßt und ausgesprochen wurden, sprach er auf jede nur irgend welchen Erfolg verheißende Weise aus. Notwendig lief dabei eine größere Dehnbarkeit und Verschwommenheit dieser Ideen mit unter. Aber gerade dadurch wirkte er auf die Masse, die diese Phrasen mehr verzückt und dumpf empfand als den ihr zu Grunde liegenden Ewigkeitswert verstand. Mit seiner Schrift „Die beleidigten Rechte der Menschheit" erzielte er im Kleinen denselben beispiellosen Erfolg wie Goethes Werther für Deutschland und über Deutschland hinaus. Dem Laster überall zu begegnen, die Tugend siegen zu lassen, fast wurde es ein äußerliches Schema, nach dem er arbeitete. Auch fernerhin mußte das Drama dazu behilflich sein. Einen Menschen, der überall der Falschheit und Gemeinheit entgegentritt, selbst da, wo er persönlich durchaus nicht davon berührt wird, gleichsam einen Staatsanwalt der Menschlichkeit, machte er zum Helden seines Dramas: „Liebrecht und Hörwald".[2]) Liebrecht vernimmt, daß der Pächter Hörwald vom Richter Steinern aus Eigennutz von Hof und Haus vertrieben ist. Sofort heißt ihn seine Menschenliebe sich zum

[1]) Eine Besprechung in der Münchener gelehrt. Ztg. (III. Stück, März 1784, S. 44) lobt die Stellen voller ungemein rührender Empfindung, die der philosophischen Denkungsart des Verfassers Ehre machen. Der Dialog wird — nicht ganz zutreffend — geschmeidig und rund genannt, die Verse der Arien mit Recht „rauh, holpricht, undeutsch". Scharfen Tadel verdient nach unserm Empfinden die Hanswurstfigur des Dieners Pedril, der mit seinen läppischen Reden und naiv-dummen Handlungen die „philosophische Denkungsart" des Dichters recht eigentümlich beleuchtet. Er ist um nichts weniger geistlos wie sein Verwandter Lipperl vom Anger, wie Törrings (späterer) Zadig (s. S. 288).

[2]) Liebrecht und Hörwald, oder So geht's zuweilen auf dem Lande. Ein Schauspiel in drei Aufzügen bearbeitet nach Shakespear von Karl von Eckartshausen, churfürstl. Hofrath und Büchercensurrath 2c. München 1783. Bei Johann Bapt. Strobl.

Sachwalter dieses ihm fremden Unglücklichen aufwerfen. Er hält dem Richter seine Schlechtigkeit vor. Dieser mißbraucht jedoch seine Amtsgewalt noch weiter und läßt Liebrecht und Hörwald obendrein mit ihren Familien durch seine Schergen abführen. Liebrecht entkommt. Er geht zum Minister, der den vertrauenerweckenden Namen Heldenfeld führt. Und so werden die Bösewichter entlarvt, die Tugend belohnt. —

Liebrecht ist, das wurde schon betont, schlechthin nur „Mensch“. Über Menschenwürde philosophiert er mit jedem. Auch der alte Nachtwächter „Ehrenwerth“ muß es sich gefallen lassen und thut es gern. Der Richter Steinern dagegen ist — nicht schlechthin ein Mensch, sondern Jurist! Damit verknüpft Eckartshausen praktische Aufklärungsbestrebungen. Wider die „sogenannten bloßen Juristen“ ist in dem Drama eine scharfe Anklage enthalten, und so werden wir ihm noch einmal begegnen, wenn es sich um die Beleuchtung sozialer Zustände handelt.

Auf dem Titelblatt gab Eckartshausen seinem Schauspiel den Zusatz: „bearbeitet nach Shakespear“. In der Handlung erinnert höchstens der Grundgedanke des ersten Aufzuges, die Vertreibung eines Schuldlosen aus seinem Besitz, an Shakespeare; in „Wie es euch gefällt“ findet sich die ungerechte Behandlung Orlandos durch den Herzog, der ihm sein väterliches Erbe vorenthält. Wir haben den Zusatz darum wohl nur auf Äußerliches zu beziehen. Fast in jedem Drama Eckartshausens kehren Szenen wieder, die in Wendungen und Gedanken, in der Führung des Dialog vollkommen dem großen Briten nachgeahmt sind. Sehen wir von kleineren Einzelheiten ab, so ist es in „Liebrecht und Hörwald“ die ganze fünfte Szene des zweiten Aktes, die aus zwei Hamletszenen (II, 2 und III, 2) zusammengeschweißt ist.

Liebrecht: Guten Morgen, Meister Franz! Wie gehts?
Steinern: Meister Franz? — Hm! hm! wißt ihr wohl, wer ich bin? —
L.: O ja! ich kenne euch: ihr seid ein Weisgärber.
St.: Ein Weisgärber? Der Mensch muß seinen Verstand verlohren haben .... Ein Weisgärber? —
L.: Ja, ein Weisgärber seid ihr! Ihr zieht den Bauern die Haut ab, und gärbt sie, wie Hundsleder.
St.: Vergiß er sich nicht, ich sag's ihm; mach er mir da keine Spasse, er weiß, wer ich bin.
L.: O ja lieber Freund! Es fällt mir ein; ihr seid der Fleischhacker.

St.: Ihr seid ein Narr mit eurem Fleischhacker.
L.: Vergebung! . . . ihr seid der Fleischhacker. — Ihr behandelt ja den gemeinen Mann wie das Rind, und verkauft die Unschuld wie die Kälber. . . . Also seid ihr ein Fleischhacker.
St.: (bei Seite) das ist mir zu witzig für einen Narren.[1]) ꝛc.

Der Schluß dieser Szene erinnert in dem bitter-erregten Tonfall leise an die Schauspielszene im Hamlet (III, 2), in der dem König das Geständnis seiner Schuld entlockt wird. Liebrecht hält dem Richter, der sich nicht reinen Gewissens fühlt, einen Spiegel vor, in dem dieser sein eigenes Antlitz, wie Liebrecht sagt: das eines Spitzbuben aller Spitzbuben erblickt. Hamlets ganzes Sinnen und Trachten geht auf die Entdeckung des Mordes, seine Seele ist fieberhaft erregt, er will dem König die Wahrheit ins Gesicht schreien. Vielleicht liegt hier eine Parallele nicht nur im Äußerlichen. Liebrecht ruft in einem Monolog (II, 4) die himmlischen Mächte an. „Flüstert Stärke meinem Geist zu! ich will ihm Wahrheiten sagen, die in das Innerste seiner Seele dringen sollen — und soll sein Herz die Stimme der Tugend nicht mehr verstehen — so will ich ihm ins Ohr schreien, daß er ein Bösewicht ist . . .!" Sollte sich wirklich dieser Vergleich mit Hamlet weiter führen lassen: beide entdecken die Schurkerei, beide werden scheinbar von dem Schurken unschädlich gemacht (Hamlet nach England geschickt, Liebrecht gefangen genommen), beide erreichen die Bestrafung des Schuldigen, so fällt auf Eckartshausens Drama ein um so ungünstigeres Licht. Wozu Hamlet durch sein Blut, als Sohn eines schmählich ermordeten Vaters, getrieben wird, getrieben werden muß, geschieht bei Eckartshausen aus reiner uninteressierter Menschlichkeit, die jeden sittlichen Konflikt unmöglich macht. Das ist andrerseits wieder für ihn bezeichnend. Er stellt überall Schwarz und Weiß gegenüber. Die schon oben angedeutete Entstehung seiner Dramen brachte es mit sich, daß eben nicht gewaltige Kämpfe in der Brust des Menschen ihn reizten, mit andern Worten, daß er kein Dramatiker war. Hübner nennt ihn einmal der Menschheit Oberpriester und der Unschuld Sachwalter. Nicht als Dichter vermag er zu interessieren.

Von den in seinen Dramen ausgesprochenen Ideen kommt hier noch die Forderung der moralischen Achtung des Juden in Betracht.

[1]) Ist dies schon Tollheit, hat es doch Methode. (Polonius.)

Auch der Jude ist Mensch. Sind Christ und Jude eher Christ und Jude als Mensch? fragt Nathan, und kaum will uns bei Erörterung dieses Punktes Lessings tiefstes Bekenntnis aus dem Sinne kommen. Aber wir thun gut nicht daran zu denken. Von der weltumspannenden Liebe, von der weisen Einsicht in das Wesen aller echten Menschlichkeit ist hier wohl die Rede, aber es ist eben nur die Rede davon. In allem, was Eckartshausen in guter, redlicher Absicht über die Juden geschrieben hat, liegt ein so billiges, schönseliges Pathos, liegt so viel Trivialität und Schablone, daß ein Vergleich mit Lessings religionsphilosophischen Ideen das positiv Wertvolle in Eckartshausens Schriften nur herabdrücken müßte. Die Stellung der Juden in Bayern war um die Mitte des 18. Jahrhunderts menschenunwürdig. Rechtlich standen sie hinter jedem andern Bürger zurück; den unreinen Henkern wurden sie beigezählt. Noch dauerten diese Zustände fort, als bereits in den Dramen für sie ein Wort eingelegt wurde. Der Jude Isaak in Nesselrodes „Der adlige Taglöhner" (1774), ein bettelarmer Kerl, läßt sich nicht vom Präsidenten bestechen, so daß dieser seiner Schurkereien überführt wird. Am Schluß des Stückes tritt der Statthalter für die Juden ein auf die verwunderte Bemerkung eines Bauern: Der Jud Isaak ist beym Blitz doch ein ehrlicher Kerl, indem er sagt: Sie würden es vielleicht, wo nicht alle, doch die meisten seyn, wenn nicht ein hartes Gesetz sie gleichfalls wie das Vieh behandelte, sie von allen Handwerken, wodurch sie ihr Brod verdienen könnten, ausschlösse, und ihnen dadurch Gelegenheit an die Hand gegeben würde, durch Wucher ihr Leben zu erhalten. „Dieser Jude beweiset, daß auch ein Jude ein ehrlicher Mann seyn kann." (III, 22.) In Fronhofers Mathilde erzählt der eine Bandit, er habe auf Befehl eines christlichen Kaufmanns einen Juden ermordet, der den Kaufmann mit seinem letzten Gelde vom nahen Verderben gerettet habe, dem aber die Rückzahlung von dem Christen verweigert sei. „Das ist himmelschreyend!" ruft Ruggerio aus, von solcher Unmenschlichkeit empört (III, 2). — In dem Lustspiel „Der theure Ring" des Grafen Klemens Törring tritt dagegen ein Jude, Abraham Melsch, auf, der als geriebener Gauner gezeichnet ist. Er sucht sich beim Geldauszahlen zu verzählen; die beiden Junker, „auf deren Ruinen er seine Aernde findet", wissen, mit wem sie es zu thun haben. Als sie einen Ring auslösen und ihn vorher betrachten, ob es noch der nämliche sei, sagt Abraham: „Du lieber Gott! für wen halten Sie mich?" worauf ihm „bedeutend" geantwortet wird: „Für einen Juden!" (II, 17.) Von

einer Tendenz ist hier jedoch nichts zu spüren. Mit eben demselben Humor, mit dem der Leichtsinn der geldbedürftigen Junker gezeichnet wird, ist der Jude skizziert. — Ernst wird die Judenfrage erst wieder und zum ersten Male mit nachdrücklichem Pathos von Eckartshausen behandelt. So folgerichtig er aus rein ethischen Tendenzen auf die Betonung des Menschlichen im Juden kommen mußte, soziale Gründe mischten sich seinen Forderungen bei. Und das verwundert nicht! Wurde doch erst durch Oberlandesregierungsbefehl vom 17. August 1784 [1]) „den Judenweibern die Abhaltung der Entbindung und das Wochenbett in der Stadt erlaubt", da die Ausweisung aus der Stadt kurz vor der Niederkunft „der Nächsten Liebe und Menschlichkeit zu wider laufe"!

Eckartshausens Juden sind einer dem andern ähnlich; der alte redliche Abraham Windisch, der Greis mit dem Seidenhaar, ist dieselbe Erscheinung, wie der ehrwürdige Isaak Harrusch, der, „wenn auch nicht den hellen Kopf Natans des Weisen, so doch gewiß Natans edles wohlthätiges Herz und geraden, schlichten Menschensinn besaß". Nicht den hellen Kopf Nathans! Aber dieselben Ideen! Bezeichnender läßt sich Eckartshausens Toleranz nicht erklären.

Abraham hat eine Tochter, Marie, die schön ist und rein wie eine Taube, unschuldig wie ein Lamm. Auch Isaak besitzt eine Tochter, die „der Stolz unter den Schönen Israels und die Alter-Wonne des Vaters war. Schön war sie, wie Rahel in der Jahre-Blüthe, und gut wie die Braut im hohen Liede". Mit biblisch-pathetischem Tonfall, in einer Sprache, die üppig geziert ist mit alttestamentlichen Bildern, schildert er dann die unduldsame Verfolgung der Lissaboner Juden. Mit leidenschaftlicher Erregung und hier durchaus in edlem Pathos läßt er den hochsinnigen Rabbi David ben Anrou einen Hymnus auf die Nächstenliebe sprechen, wie sie Christi Lehre ist, eine Liebe, deren göttlicher Strahl vom Aufgang der Sonne bis zum Untergang alle Zonen durchströmen, alle Menschen erfüllen soll! Mit dem Dreiklang: „Corsar, Jud und Christ lebten auf einem Landgut fortan, liebten Gott und thaten Gutes!" schließt die Erzählung. So mächtig wie hier hatte Eckartshausen im Drama nie das Evangelium von der Menschenliebe gepredigt. Juden kommen in seinen Dramen „Der Hofrath" (1783) und „Das Unkraut unter dem Weizen" (1793), wenn auch nicht als Hauptpersonen vor. Dort soll Moyses, ein unbequemer Gläubiger, dadurch fortgeschafft

[1]) Stadtarchiv München, Ratsprotokoll, 1784, II.

werden, daß man ihn einfach ins Gefängnis setzt. „Er ist nur ein Jud, ich bethe täglich pro extirpatione dieser Leuthe," meint der Advokat Schleichwurm, worauf der Hofrat Seltenmann entgegnet: „Der Jud hört aber doch nicht auf, Mensch zu seyn" (8. Auftritt). Übrigens erscheint hier der Jude, so ehrlich und brav er ist, sowohl durch Andeutung des Judendeutsch als durch die Art und Weise seines Benehmens als verängstigter und dabei noch vorlauter Charakter, weicht also von den Juden in Eckartshausens Geschichten dadurch vorteilhaft ab, daß er ein wenig gekennzeichnet ist. — In dem Drama „Das Unkraut unter dem Weizen" läßt sich ein geheimer Rat bestimmen, einen armen unschuldigen Juden zu verurteilen. Ein junger von edelster Nächstenliebe erfüllter Referendar entscheidet noch in letzter Stunde zu Gunsten des Juden. Schließlich sieht der Rat sein Unrecht ein; zu dem Juden gewandt, der hier vielleicht nicht zufällig den Namen seines ganzen Volkes trägt, sagt er: „Vergieb mir Israel! ich hab dich ungerecht behandelt!" Und als darauf der Jude ausruft: „Gottes Wunder! Ich weiß nicht vor Freude, wo ich bin," da entgegnet ihm der Vater jenes jungen Menschenfreundes: „Wo wirst du wohl seyn, Israel, unter Menschen, zu deren grossen Familie auch du gehörst .... Im grossen Reiche der Gottheit giebt es nichts als Gottes Kinder ... Liebe, darauf gründet sich alle Stärke der Religion; Liebe versöhnt, gleicht aus, Liebe macht uns zu Menschen und Brüdern, zu Kindern eines Vaters, der im Himmel ist." Hier mag sich unser Blick wieder auf den weisen Nathan lenken. Dort ist es ausgesprochen, was hier im Schlußakkorde anklingt:

Es eifre jeder seiner unbestochnen,
Von Vorurteilen freien Liebe nach! —

Den Menschen als einheitlichen, am höchsten entwickelten Typus der Schöpfung hatten die im Vorstehenden erwähnten Dramen aus der Philosophie der Zeit heraus nach seinem Werte zu bestimmen versucht. Ob Mann oder Weib, Bürger oder Edelmann, Christ oder Jude, Arm oder Reich, Jung oder Alt — das war nur insofern von Belang, als sie mannigfache Erscheinungen des einen Typus waren. In dem Begriff Mensch ging jede Sonderexistenz unter oder, um das Wertvolle hervorzukehren, sie ging in ihm auf. Das Zeitlich-Zufällige, dem dieser Mensch angehörte, war nur eine nun einmal nicht wegzuleugnende Notwendigkeit. Für Gemeinwesen und bürgerlich-politische Thätigkeit besaß dieser Mensch kein Interesse. War er auch in seinen einzelnen Vertretern daran gebunden, so schweifte sein Geist darüber hinaus und er-

hob sich zur Allgemeinheit, einem Ideal, das umsoweniger realen Verhältnissen entsprach, je weniger die Dichter die psychologische Entwicklung des Einzelmenschen beobachteten. Gelang es Lessing, seinem Nathan, und Goethe, seiner Iphigenie das hoheitsvolle Mal reinen Menschentums aufzuprägen, wie es über allem Glauben und über der Nation unwandelbar lebt, durchaus kein utopistisches Ideal, so wurde von den kleinen Geistern die Verkündigung der Menschenwürde immer mehr zur leeren, widerlichen Phrase erniedrigt. Durch fast alle der folgenden Dramen weht aber ein Hauch dieses freien Menschentums. Er war es, der den Adligen sich auf die Giltigkeit seines Wappenbriefes besinnen, der den Bauer und Bürger aus seinem stumpfen Dahinleben aufschauen ließ. Der Ruf nach Freiheit, der hier rein Geistiges geweckt hatte, verhallte im sozialen Leben nicht. Er hatte aus der Gemeinschaft das Individuum ausgelöst, das zunächst nur mit seinem Innenleben interessierte. Hier setzte — historisch betrachtet — die Wirkung Rousseaus ein.

Immer nur dem nüchternen Verstande hatte die Aufklärung gegeben. Das Herz durstete. Da erschienen die Briefe Juliens und Saint-Preux', in denen fieberische Glut der Liebe zitterte, da erschien Werther. Alle heimlich genährte Sehnsucht war gelöst. Männliche Kraft fehlte als nötiger Gegensatz zu dem Schwelgen und Aufgehen in der Welt der Empfindungen. Für Tausende aber lag Befreiung hierin. Auch Bayern nahm mit seiner Litteratur an dieser Bewegung Anteil.

Ein „tragisches, aber seltenes Beyspiel der zärtlichsten, — der stärksten Leidenschaft" wollte der kurbayerische Regierungsrat Leopold Freiherr von Hartmann[1]) 1776 mit seinem Schauspiel „Die Stärke der Liebe"[2]) darstellen. Einer Zeitungsnachricht hatte er den Stoff

[1]) Leopold Frhr. v. Hartmann (1734—1791), geb. zu Wien, kam als Knabe mit seinem Vater nach Neuburg, stud. in Ingolstadt, 1755 Regierungsrat in Burghausen rc., wo er auch starb. Außer diesem einen Drama schrieb er nur philosophische, ökonomische, naturwissenschaftliche Schriften. Baader, D. gel. Baiern, I, A—K, Sp. 474f. Allg. Dtsch. Biogr. X, 696. Über seine Thätigkeit als Vizepräsident der ökon. Gesellsch. s. Reinhardstöttner, Bayer. Forschungen, III, 48—151.

[2]) Die Stärke der Liebe. Ein tragisches Schauspiel in drey Aufzügen von Leopold Freyherrn von Hartmann, des Königlich-Schwedischen Hochen Vasa-Ordens Ritter, Sr. Churfürstlichen Durchlaucht zu Pfalz adelichem geheimen Rathe, Churfürstlich-Bajerischem Regierungsrathe, und beständigem Vice-Präsidenten der Gesellschaft sittlich- und landwirthschaftlicher Wissenschaften zu Burghausen, verschiedener hocher Academien, und Gesellschaften Mitgliede. 1776. Burghausen, gedruckt bey Leopold Klatzinger, Churfürstlichem Regierungs- und der Churbajerischen landwirthschafts Gesellschaft Buchdrucker.

entnommen, eine traurige, in Paris vorgefallene Geschichte, die einen solchen Eindruck auf sein „fühlendes Herz“ machte, „daß er dem Gedanken nicht wiederstehen konnte, der Erste zu seyn, welcher dieses Trauerspiel verfertigen, und dem Publikum mittheilen sollte“.

Kurz vor der Hochzeit ist der Bräutigam Louisens, der einzigen Tochter ihrer Eltern, gestorben. Tag und Nacht fließen die Thränen der Unglücklichen, Wochen lang seufzt sie und sinnt über ihr Schicksal nach, bis schließlich der Entschluß in ihr reift, sich das Leben zu nehmen. Ihren Eltern schreibt sie einen Abschiedsbrief und eilt dann heimlich in die Gruft; über dem Sarge des Geliebten wird sie vier Tage später als Leiche gefunden. „Die verehrungswürdigsten Thränen, mit denen dieses noch nasse Tuch angefüllet ist, geben das untrügliche Zeugniß, wie unzerstörlich die Liebe, und Treue der besten Louise gewesen sey . . .“

Jeder noch so leise Zug von Kraft und Charakterisierung fehlt dem Stücke. Die Leidenschaft ist aufgeweicht in einer Flut von Thränen. Schwache Versuche der psychologischen Entwicklung sind gemacht. Anfangs spricht Louise davon, daß „die Stärke der Religion verbiethet ein Leben selbst zu enden“, — dann bekennt sie in einem Monologe „Meine Leidenschaft ist weit stärker als meine Kräfte geworden“ (II, 1); ihrer verzückten, taumelnden Phantasie, die den Liebsten im Bunde heiliger Geister in seligen Gefilden sieht, fällt sie immer mehr zum Opfer, so daß sie schließlich in die Gruft sich einschließt. Nicht Verleitung durch schädliche Lektüre — Louise hat niemals „Romanen, dieses Gift junger Seelen,“ gelesen —, sondern allein die „Stärke der Liebe“ führte zu diesem Unglück. Unglaublich ist in dem Stücke die Sprache. Während auf der einen Seite aller Schauer poetischer Empfindsamkeit aus den Worten weht, sprechen Vater und Mutter ein Deutsch, das nur ihre Verwirrung ihnen eingeben kann. Oft ist der Dichter völlig ratlos, wie er die Gedanken der Personen in flüssiger Dialogform geben soll, und dann schreibt er, anstatt sie natürlich sprechen zu lassen. Zwei Proben davon: „Ich mache dir über alles dieß keine Vorwürfe, liebstes Kind, aber oft bath ich dich ja schon, deine Traurigkeit zu vermindern, und du bleibest doch immer, und dem allen ungeachtet bey den zärtlichsten Vorstellungen deiner dich inniglich liebenden Mutter in deinen Schmerzen versenket.“ (I, 2.) Oder Louisens Mutter: „O wie sehr sehne ich mich Louisen nur bald, — nur bald wiederum zu sehen, und ihr unter freudigsten Umarmungen zu sagen, wie zärtlich sie von ihrer Mutter geliebt werde!“ (II, 7), ꝛc.

Über die äußerst primitive, völlig unsichere Szenenführung, die Monologe dort einflickt, wo die Handlung durchaus nicht weiter will, und Motive für Kommen und Gehen nicht kennt, braucht nicht des Näheren gesprochen zu werden. Die Form seines Dramas entschuldigt der Verfasser selbst und bringt für „gütigste“ Verzeihung „etwa begangener Fehler“ mit gutem Recht in Erinnerung, „daß dieß sein erstes theatralisches Stück sey, welches er der gelehrten Welt mitzutheilen wage“.

Denselben Grundgedanken wie Hartmanns Stück behandelte Nesselrode[1]) 1784 in einem Melodrama „Dirimel und Laura“.[2]) Nur setzte er den Mann an die Stelle des Weibes und bemühte sich, noch weichlicher und winselnder zu sein. „Zwei Liebende zwangen Umstände sich zu trennen. Der Liebhaber starb gleich nach der Abreise seiner Geliebten aus Gram“, das war eine in München vorgefallene Geschichte, die den Stoff gab. Mit einem großen Fragezeichen wird das Melodram eingeleitet: Liebende zwangen Umstände? Der Vater trennt sie. Warum? Es liegt schlechterdings keine andere Möglichkeit vor als die, nun Dirimel sterben lassen zu können.

Der Verzicht auf alles Weiterleben, ja die physisch-psychische Unmöglichkeit erscheint hier um so elender und widerlicher, als es ein Mann ist, der durch Mollklänge süßlichster Art, durch todesschaurige Phrasen und derlei zum Tode begleitet wird. Wie fürchterlich berühren Kontrastwirkungen wie die, beim unendlich langen Abschiede Dirimels von seiner Laura ein Schiff zu sehen, in das — lauter glückliche Paare einsteigen! Selbst der kleinste Rest von Geschmack geht vollends dahin, wenn Dirimel am Ende seiner Todesseufzer anlangt und ausruft: „Auch aus Liebe kann man sterben, das beweist mein Beispiel!“ Hier ist die unfreiwillige Parodie Werthers erreicht.

Eine bewußte Nachahmung des Werther lieferte Nesselrode ein Jahr später, als die unselige Empfindsamkeit und haltlose Weichheit der Zeit ein neues Opfer gefordert hatte: am 14. Januar 1785 stürzte sich die junge unglücklich liebende Fanny von Ickstatt vom Turm der Frauenkirche. Nesselrodes Geschichte „Die Leiden der jungen

[1]) F. G. Freiherr von Nesselrode zu Hugenboett, Kurpfälzischer Kammerherr in München. Weitere Angaben vermag ich nicht zu geben. — s. Goed. V, 373.

[2]) Dirimel und Laura. Ein Melodram in einem Aufzug von F. G. v. Nesselrode. [Titelkupfer.] Die Musik ist von dem Kurfürstl. Pfalzbairischen Concertmeister Herrn Toeschi. München 1784, bei Johann Baptist Strobl.

Fanni"[1]) ist trotz aller Rechtfertigungsversuche ein taktloses Werk. Goethes Werther blieb nicht die Geschichte Jerusalems; für ihn bedeutete Werther Untergang, Überwindung; Nesselrode nahm den vielerörterten Stoff, „um in einem Roman allgemeine Grundsätze zur Verbesserung der Frauenerziehung"[2]) auszusprechen. Dabei schämte er sich nicht, das Werk, das ihm zur Vorlage diente, mehr oder minder deutlich der Schuld an dem Tode des Fräuleins von Ickstatt zu bezichtigen. Nicht minder taktlos — einerlei, ob dem wahren Sachverhalt entsprechend oder nicht, — waren Nesselrodes Beschuldigungen gegen die unglückliche Mutter, die in München lebte. Max Koch hat es wahrscheinlich gemacht, daß sich Schubart zum Verteidiger der Mutter, die tief verletzt war, aufwarf.[3]) Bezeichnend ist übrigens für Nesselrodes Geschichte, daß nur ihretwegen so lange der Staub aufwirbelte, während Wekherlin in seinem Grauen Ungeheuer nach einer Erklärung der Frau von Heppenstein (Fannys Mutter) formal sein Bedauern, sie gekränkt zu haben,[4]) aussprach. Gegen die übrigen zahlreichen Gedichte und Erzählungen, die Max Koch zum Teil anführt und die daher hier übergangen werden können, wurde keine Klage erhoben. Bemerkenswert erscheint noch ein (von Koch nicht angeführtes) „Epitaphium auf den so unverhoften Todtfahl der gnädigen Fräule Maria Franziska Freyin von Ickstätt"[5]),

[1]) „Die Leiden der jungen Fanni. Eine Geschichte unserer Zeiten in Briefen von F. G. von Nesselrode. (Vignette.) Augsburg, bey Conrad Heinrich Stage 1785." Fannys unglückliches Los gab der Wertherlitteratur neuen Stoff, so in München: Fanny die den 14ten Wintermonat 1785 in München vom Frauenthurm stürzte. Ein Traumgesicht von Anton Baumgartner Auditor des kurf. Leib-Regts. 1785. — Vgl. darüber G. Laubmann, „Fannys Sturz vom Frauenthurm am 14. Jan. 1785," Münchner Neueste Nachrichten, 1885, Nr. 14, 18 und 19. — Max Koch, Eine Münchener Wertheriade, Jahrbuch f. M. G., II (1888), S. 149 168. Als Ergänzung beider Aufsätze: C. M. Plümickes Briefe auf einer Reise durch Deutschland i. J. 1791. Zweiter Theil, Liegnitz, 1793, S. 347 ff., Beilagen, S. 124 ff. — S. Reinhardstöttner, Bayer. Forschungen, II, 254.

[2]) Salzburger gelehrte Zeitung, VI. Stück, Juni 1785.

[3]) Max Koch (a. a. O. S. 163) teilt ein Gedicht Schubarts mit, das zum Troste der Mutter einem Briefe beilag.

[4]) Wekherlin hatte in seiner Zeitschrift „Das graue Ungeheuer" (1785, III. Bd., 9. Nov.) gegen die Mutter Partei genommen, vor den unseligen Folgen des Klosterzwanges gewarnt, hatte aber dann die Erklärung der Frau von Heppenstein zur Berichtigung abgedruckt.

[5]) Handschriftlich, Hof- und Staatsbibliothek München. Cgm. Xiana 12. Wie ich nachträglich sehe, auch abgedruckt in den Berliner Ephemeriden der Litteratur und des Theaters, 1785, S. 195. (Ohne Verfasserangabe.)

dessen Verfasser Eckartshausen war. In freien Rhythmen besingt er ihren Tod:

Sie ist nicht mehr — ihr lockicht Haar
rollt nicht mehr hin auf ihren schönen Busen,
kein Zephir spielt mit ihrer blonden Locke mehr. —
Sie ist dahin — die Redliche! —
Mächtig zerbrach sie den Bau des beschwerlichen Kerkers
in dem ihre unsterbliche Seele gefesselt lag . . .

Auf das Recht des Selbstmordes kommt er dann in seinem verstiegenen Panegyricus zu sprechen. Er versteht ihn wohl:

Nicht jeder will ein Lastthier des menschlichen Elends seyn,
und befreyte Seelen von dem Joch metaphysischer Sätze
führt ein freudiger Schwung zu kühnern Gedanken . . .

Aber er hält dies nur für eine unsinnige Verteidigung ruheloser Schwärmer und verurteilt den Selbstmord; für diesen Fall weist er auf die christliche Verzeihung hin, zugleich auf die Schwäche des Menschen:

Wer von Euch will sie verdammen?
Wer von Euch ist von Verbrechen frey? —

In den an Fanny von Ickstatts Tod anknüpfenden Schriften erreichte die Wertherlitteratur in München ihren Höhepunkt — künstlerisch betrachtet ihren tiefsten. Vorher waren Westenrieders Geschichten von der schönen Bürgerstochter aus München, die einem wollüstigen Verführer zum Opfer fällt, von der Henriette Foley, der Kindsmörderin, und von dem Leben des guten Jünglings Engelhof erschienen. Richardson, Rousseau, Goethe! Im Engelhof trat das Vorbild Werthers am deutlichsten zu Tage, wenngleich die eigentliche Liebeshandlung zwischen dem jungen Hofmeister und seiner adligen Schülerin durch tendenziöse soziale Betrachtungen recht häufig unterbrochen wurde. Künstlerisch war hiermit von allen die Wertherstimmung Münchens abspiegelnden Dichtungen das Beste geleistet. Daß Nesselrodes „Leiden der jungen Fanni“, ebenso die übrigen gleichzeitigen Werke dieser Art nur Gelegenheitsschriften waren, die einem Tagesinteresse und rasch aufflammender, rasch verglimmender Leidenschaft ihr Dasein verdankten, zeigt ihr Stil, der Mangel jeder ästhetischen Feinheit hinlänglich.

Für die Dichtung war mit dem Tode des Fräuleins von Ickstatt ein weiteres Motiv gegeben. Es hieß allgemein, daß die Unglückliche in ein Kloster hätte gebracht werden sollen und darum den freien Tod vorgezogen habe. Mit förmlicher Wut wurde nun wieder einmal der barbarischen Sitte, Kinder ins Kloster zu stecken, sie ihrer Freiheit,

ihrer Menschlichkeit zu berauben, der Krieg erklärt. Auch das Drama brachte noch einmal einen Nachhall davon. Das Nähere wird bei der Besprechung der kirchlichen Zustände zu erörtern sein, hier bedarf es des Hinweises, daß alle Dramen, die von der Einschließung junger, lebensunkundiger Mädchen in enge Klostermauern handeln, jenes maßlose Schwelgen der Liebesleidenschaft aufweisen, das durch Rousseau und die Stürmer und Dränger geheiligt war. Hier lautete das Pochen auf die unveräußerlichen Rechte des Herzens am vernehmlichsten, hier wurde am bittersten alles Herkommen verachtet.

Noch eines Werkes ist zu gedenken, das mit Rousseaus Saint-Preux bekennt, wie gefährlich die Himmelsgabe einer gefühlvollen Seele ist, wie viel bittere Schmerzen und Qual sie schafft. In München entstand „Lenardo und Blandine",[1] ein Melodrama des als Kunsttheoretiker und Künstler bereits erwähnten Baron von Götz. Der Buchausgabe des Melodramas fügte Götz eine einleitende längere Erzählung bei, die allein die nötigen Voraussetzungen des Melodramas giebt. Dieses ist nur das letzte Ausklingen süß-seliger, mit aller kraftlosen Weichheit erzählter Vorgänge.

In einem Lande — heilig nennt es Götz —, dessen Bewohner Unverstand, Müßiggang und Lieblosigkeit nicht kennen, das dem aller Kultur fernen Idyll Rousseaus entspricht, in einer Zeit, die vom Schimmer halbhistorischer Ritterromantik umgeben ist, lebt Blandine, des Fürsten Tochter, die Wunderschöne und Strahlenreine. Durch ihre Adern rinnt jedoch schon leise zerstörendes Gift. Oft belauscht sie in heimlicher Einsamkeit, wie sich die Vögel küssen. Heißer wird ihre Sehnsucht, erhitzter ihre Phantasie. „Reiner aber spiglt sich der Morgenstern in der kristalnen Kwelle nicht als der natürliche Hang nach Liebe und Kus in ihren entflamten Bliken und Rosenwangen glänzte." (S. 74.) — Da hört von ihr, deren Ruf in alle Lande gedrungen ist und um die die Edelsten und Tapfersten werben sollen, Lenardo, ein Jüngling, „fruchtbar und schön, wie der blüthenreiche Frühling". Er hört von

[1] Lenardo und Blandine, ein Melodram nach Bürger, . . . von J. F. von Göz 1783. — Das Melodram, schon 1779 entstanden, gab dem als Kupferstecher bekannten Autor Gelegenheit zu „160 leidenschaftlichen Entwürfen". Es erschien in seinem Werke „Versuch einer zahlreichen Folge leidenschaftlicher Entwürfe für empfindsame Kunst- und Schauspielfreunde. Erfunden, gezeichnet, geäzt und mit Anmerkungen begleitet von J. F. v. Göz. [Vignette.] Augsburg, zu finden in der Akademischen Handlung. Mit allergnädigsten Kaiserl. Privilegium."

ihr und liebt sie. Ihn zieht der Zauber eines erträumten Ideals unwiderstehlich zu der ungekannten Geliebten. Von Hof und Heimat reitet er fort. „Nie ist wol ein Entschlus unwilkürlicher gefast und ausgeführt worden." Als er sich dem Palaste nähert, es ist ein weicher Abend, da ziehen Frauen an ihm vorüber, fromme Weisen singend; unter ihnen ist Blandine. Beim ersten Anblick lodert in beiden mächtig die Leidenschaft auf. „Roß und Reiter, sie und ihr Gefolge, klammerte ein zufälliger Moment unbeweglich gegeneinander." Im Turnier siegt Lenardo über einen fremden Prinzen, darf sich aber nicht zu erkennen geben, weil zwischen ihm und Blandinens Vater „ein Mißverständnis schwebt". Hoffnungslos ist seine Liebe, die Blandine heimlich erwidert. Er weiß sich als Gärtnerbursch zu verdingen, um nur in der Nähe seiner Geliebten zu bleiben. Qualvoll ist ihm das Leben; in sehnsüchtiger Weichheit schmilzt er, der Jüngling, blütenreich wie der Frühling! dahin. Blandine leidet; die Werbungen des Prinzen, die bei tollen Bacchanalen fortgesetzt werden, weist sie zurück. Aber ihre Leidenschaft wird dadurch genährt. So beschließt sie, nachts ihren Geliebten zu treffen. Mit allem Aufwand von Stimmung schildert der Dichter diese Stunde. „Wildsinkende Nachtwolken überdeckten die Gegend, und nun wards ringsum, öd und finster, wie an der Vornacht des ersten Brudermordes." In einem „Schlafgemach von alter, romantischer Bauart" schwören sich die Liebenden zeugenlos einander ewige Liebe. Blandinens nächtlicher Gang zu dem tief im Parke entlegenen Ort der Zusammenkunft ist jedoch von dem Prinzen unglücklicherweise bemerkt worden; eifersüchtig und von Rache erfüllt für die kühle Behandlung eilt er zum König, um die Heimlichkeiten der Tochter zu verraten. Sofort eilt dieser mit ihm zu den Liebenden.

Hier endet die im Einzelnen an süßlichem Schnörkelwerk und Empfindsamkeit überreiche Erzählung.

Das Melodrama setzt nun ein. Es zerfällt in zwei Abteilungen. Die erste ist der Liebesszene eingeräumt, die vom König und dem Prinzen belauscht wird. Nach dem Abschied erfolgt die Ermordung Lenardos durch Blandinens Vater. Zwei Seiten nimmt die Szene nur ein. Sie erinnert an die Brautnacht im Romeo. Lenardo will Abschied nehmen.

Blandine: Ach Lieber! — Holder! — bleib noch, bleibe! .....
Lenardo: Laß mich .. Du hältst meine Seele .. Gott, wenn ich nicht fortmüßte ...

Blandine: Gatte! siehst nicht in des Mondes Dämmerung meine Augen funkeln? ... Gott, ich kann nicht von dir! ... willst nicht verziehn, Geliebter?

Lenardo: .. Ich muß! Horch auf den Ton — die Schwalbe verkündet den Morgen! ..

Blandine: Ach nein, es sind nur liebeflötende Nachtigallen! ...

Lenardo: Nein, laß mich — der Hahn hat gekräht! Sieh, wie die Bergspitzen sich röten — es wird Tag! .... 2c.[1])

Einundzwanzig Stunden später,[2]) also in der folgenden Nacht, spielt die zweite Abteilung. Blandine liegt in einem schleiernen Gewande mit aufgelösten Haaren auf dem Ruhebette. Sie wartet auf den Geliebten, dessen Tod sie nicht weiß. Stunde auf Stunde wartet sie so schon in heißer Sehnsucht. Es ist eine grauenvolle Nacht. Dumpf schlägt die Glocke zwölf, das Gewitter saust, der Sturm fegt wütend ums Haus. Da bringen Männer in düsterer Kleidung, Leichenfackeln tragend, verhüllte Schüsseln, die die Todesnachricht und das blutige Herz Lenardos enthalten. Nach kurzem Kampfe sinkt Blandine tot zu Boden. Der König eilt hinzu, verflucht seine That und ersticht den Prinzen als Anstifter.

Gerade dieses Melodram fand im Jahre seiner Entstehung — 1779 — in München begeisterte Aufnahme. Westenrieder widmete ihm eine lange

[1]) Dieser Dialog ist, wie überhaupt das Melodram selbst — die vorhergehende Erzählung weniger — im engen Anschluß an Bürgers Ballade geschrieben. Dort heißt es:

„Wach auf, Prinzessin! Der Hahn hat gekräht!
Nun laß mich, bevor sich der Morgen erhöht!“ —
„Ach, Lieber, ach bleib noch! Es kündet der Hahn
Die erste der nächtlichen Wachen nur an.“ —

„Schau auf, Prinzessin! Der Morgen schon graut!
Nun laß mich, bevor uns der Tag erschaut!“ —
„Ach, Trauter, ach bleib noch! Der Sternlein Licht
Verrät ja die Gänge der Liebenden nicht.“ —

„Horch auf, Prinzessin! Da wirbelt ein Ton,
Da wirbelt die Schwalbe das Morgenlied schon!“ —
„Ach Süßer! Ach bleib noch! Es ist ja der Schall
Der liebeflötenden Nachtigall.“ — 2c.

Vgl. über Lenardo und Blandine Gedichte von G. A. Bürger, hrsg. v. A. Sauer, Kürschners Nationallitteratur, 78. Bd., S. LX ff. und S. 192 ff.

[2]) So wird die Einheit der Zeit gewahrt; vierundzwanzig Stunden „erlaubt“ die französische Theorie.

Besprechung,[1]) die Charakteristisches enthält. Zunächst sprach er nur bewundernd davon; man merkt, wie ihm selbst die süße Sehnsucht zu Herzen ging. „Ihr weichen Seelen, die ihr euch so gerne von den Fußstapfen gewöhnlicher Menschen entfernet, und jene stärkende Freude kennet, jetzt in die höhere Wehmuth des mitternächtlichen Mondes hinaus zu ahnen und im Gefühle, für die es keine Sprache giebt, in den Raum des Himmels euch hin zu gießen .... ihr, die ihr so selten einen Freund für euch findet, .. eure Zeit ist gekommen, wo man euch, wenn ihr redet, versteht, wo ihr eure Freuden, eure Wunden einer ähnlichen Seele öffnen könnt!" Das klang wie Aufatmen nach langem Schweigen und hungrigem Verlangen. Das Gefühl war geweckt! Mit nichts anderm weiß er die seelische Offenbarung des Dichters zu bezeichnen als dem Satze: „Hier ist die Sprache der Geister — die Sprache Homers, Platos, Xenophons, Phidias', Raphaels, Rubens', Garricks, Winckelmanns, Grauns!" So seltsam diese Zusammenstellung berührt, es war ein echtes Urteil Westenrieders, das augenblicklich aufflammende Entzückung mit allem, was je auf ihn tiefer gewirkt, ausdrücken sollte. Für das Melodram als Bearbeitung von Bürgers Ballade fand er manches tadelnde Wort. „Eine angestrengte, lyrische Empfindung, wenn sie zu lang wird, ermüdet, so wie sichs mit jedem Ding in der Welt, so schön es seyn mag, verhält!" Sodann berührte es ihn unangenehm, daß Blandine und der Prinz sterben. Jenes erklärt er mit Gründen, die öfter bei ihm wiederkehren. Ein Sterben aus plötzlichem Schmerz ist möglich, ja. „Aber die Parzen sind gewöhnlich so wohlthätig nicht; es sind alte, zähe, kalte Jungfern, die ihre Freude daran haben, wenn der Lebensknaul recht verwirrt durcheinander zackt." Für die Erzählung läßt er den plötzlichen Tod gelten, aber nicht für das Drama. Sterben heißt ausgelitten haben, wohl dem, der sein Haupt zur Ruhe gelegt hat, Sterben kann also nicht das höchste Leiden sein. Einen Ausweg deutet er an, der allerdings kein sonderlich günstiges Licht auf sein Verständnis des Tragischen wirft: er möchte, daß der Dichter „jenes langsame Abhärmen, wo der Schmerz jedes Glied durchnagt, und aus jedem Gebein Mark und Saft schlürft" andeutet, „denn dieß ist mehr als Sterben". Das hieße in dem gegebenen Falle Blandine noch einen

[1]) Bayer. Beiträge, I, 2, II, S. 689 ff. (1779). — Dagegen nennt der unbekannte Verfasser der „Briefe an die Schauspieler" (München, 1782) Lenardo und Blandine ein „unreifes Genickind" und tadelt den Tonkünstler, daß er solche „monstruose Kruditäten" bearbeitet.

Akt länger seufzen lassen. Und dann der Abschluß? Jene marternde Empfindung, ein Leben qualvoll und unthätig ohne gewisse Aussicht auf ein Ende fortgesetzt zu wissen? Soweit Westenrieder das Theatralische eines plötzlichen Todes, wie der Blandinens immerhin ist, empfand, soweit mag man ihm beipflichten, bedenklich aber erscheint seine Forderung umsomehr, als er sogar später, in dem Traum dreier Nächte, kein Trauerspiel auf seiner geträumten Idealbühne duldet, „worin jemand ermordet würde oder in einer Ohnmacht stürbe“. Schon dieser zweite Zusatz, dann aber jene zuvor angezogene Erörterung scheint mir zu beweisen, daß ihn nicht „moralische Bedenken“, wie Max Koch annimmt,[1]) sondern allein recht sonderliche Begriffe von dem Wesen des Tragischen zu solcher Forderung führten. Als Parallele zu dem verlangten Zerdehnen des Schmerzes kann eine andere Bemerkung Westenrieders dienen. Ihm wollte Vieles im Hamlet den einheitlichen Stil stören. Ohne es genau zu bezeichnen, meinte er sicherlich die Totengräberszene, wenn er sagt: „Ich weiß nicht, ob sich nicht [im Hamlet] etwas Unzufriedenheit einmischt, wenn man in einer Empfindung, der man ganz nachhängen möchte, von einer andern gestört wird.“ Ebenso forderte er bei einem andern Stücke,[2]) daß man sich ganz dem gegenwärtigen Schmerz überlassen könne.

Erscheint uns — nicht das fortdauernde und in diesem Falle nur entsetzliche, keineswegs tragische Leiden Blandinens, sondern ihr Tod als ernster Genuß, so werden wir auch den Einwand als unvereinbar mit dem Wesen des Tragischen zurückweisen, den Westenrieder über den Tod des Prinzen macht. Er möchte ihn vermieden sehen, weil die Bestrafung des Bösewichts durch den Tod „unsern Schmerz (um Blandine) sehr vermindere, indem dadurch ein gewisses Vergnügen in unser Herz kömmt, das uns glauben macht, das Unglück sey nun auf eine gewisse Art gemildert, weil es gerächet ist“. Nur die Anschauung von der poetischen Gerechtigkeit konnte Westenrieder zu dieser seltsamen Auslegung von dem Tode des Prinzen führen, obendrein noch das zuvor erwähnte Moment, den Schmerz um Blandine auf alle mögliche Weise verzerrt und zerdehnt anstatt zu einem künstlerisch-wertvollen, befreienden Abschluß gebracht zu wissen. Daß übrigens Westenrieder sich bei einem solchen, innerer Entwicklung völlig entbehrenden Machwerk auf so schwere

[1]) Jahrbuch, IV, 22. Westenrieders Forderung steht im 13. Kapitel (Schaubühne) der ersten Nacht.

[2]) Der Deserteur, Text von Sedaine, Musik von Monsigny.

Fragen einließ, die sich ja mit diesen Personen gar nicht in ihrer Tiefe beantworten lassen, zeugt von der ehrlichen Absicht, auch einige theoretische Punkte im Vorübergehen zu beachten, deutlicher aber, wie wenig er mit seinem persönlich-zufälligen Urteil geeignet war, Abstraktes rein sachlich zu entwickeln. —

Wir hörten, wie freudig Westenrieder das Erschließen der Innenwelt durch die Dichtung begrüßte; wie auch er der lockenden Versuchung nicht widerstand und sein Bekenntnis der Seele niederlegte. Aber es bedarf gerade hier einer Ergänzung, um Westenrieder nicht als Verkünder eines Subjektivismus hinzustellen, dessen er durch Anlage und Weltanschauung nicht fähig war. An eben dieses Melodrama knüpfte er nämlich bald darauf eine längere Bemerkung, die er, wohl um seine warmherzige Freude über die auch für München erschlossene Empfindungswelt nicht sofort wieder Lügen zu strafen, eine „Grille“ nannte. Er erkannte die Gefahr, die das rücksichtslose Schwelgen in der eigenen süßen Qual, die völlige Abkehr vom realen Leben in sich trugen. Und es erwachte in ihm wieder die Liebe zu seinem Volke, das er auf solche Weise nicht der mühsam anerzogenen geistig-praktischen Lebendigkeit wieder beraubt sehen wollte. Als erster wies er öffentlich — 1779 — darauf hin. „Ich bin voll freundschaftlichen Kummers für die Seelen dieses glückseligen Alters,“ schrieb der Sechsundzwanzigjährige, „denn sie schweben immer am Abhange, treten immer in die Mitte von Glück und Unglück.“ Dann fingiert er ein Gespräch zwischen einem „ehrlichen alten gesunden Mann mit grauem Bart und Haaren“ und einem „Modell unseres Zeitalters“, einem Jüngling jener überschwenglichen Geniezeit. Dieser hat den Alten um die Hand seines lieblichen, schamhaften Töchterleins gebeten, aber der „grauköpfige Pedant“ ist wenig geneigt. Er schimpft auf die modische Litteratur, auf die Romanensucht. Hier spricht Westenrieder: „Ein Dichter soll das Gefühl für die wirklichen Pflichten des Lebens ins Herz legen.“ Schüchtern wendet der Jüngling ein, aber die Liebe? Auch sie soll behandelt werden. „Sie ist die Gefährtin jedes Lebens und Fleisches, und ihre Falten und Geheimnisse sind unerschöpflich.“ Nur nicht unnatürlich und wollüstig grausam soll sie gesteigert werden. „Da kommt ihr immer mit euerm: Es ist Genie darin. Dies spreche ich diesen Produkten keineswegs ab. Wenn der Dichter die Folgen dieser Leidenschaft zerlegte, die Verwüstungen beleuchtete, daß man sich schämte, sie bis ins Übermaß zu treiben, Herr, da wäre der Dichter ein großer nützlicher Mann, so gut,

als ein Minister, ein Prediger, ein General!" Und darauf bricht bei diesem ehrlichen alten Graukopf die heiße Liebe für sein Kind durch, und er poltert wie später der Musikus Miller die prächtigen Worte heraus: „Herr, wenn mir der erste Kopf der Welt in mein Haus käme (allen Respekt vor ihm!) aber er wollte mir mein Kind so ruiniren, bei Gott! Ich prügelte ihn die Treppe hinab!" Leidenschaft kann eine verzehrende, Stand, Familie, Ehre verachtende Gewalt annehmen, und man schildere sie so. „Eure Dichter aber gehen her, errichten einen großen Holzstoß, setzen das wehrlose Kind mitten hinein, zünden an, und gehen davon, und schreien, wenn es zuckt, und sich windet, und Flammen trinkt, von weitem: das hat Empfindung!" Fort mit dem Liebkränkeln und Hinsterben! „Wer sollte nicht lachen, wenn er die Krüppeln so von seinem Fenster ansieht, eingeschrumpfte, verwelkte, saftlose Leichname, in denen kaum die schluttichte Haut noch hängt, und das in Jahren, wo ihre Voraltern mit Löwen kämpften, Bäume ausrissen und in den Sturmwind jauchzten .... Und die Töchter! Die sollen Mütter werden mit ihren abgestandenen giftausdünstenden Säften! Ha! Ha!" ... Gefühl, Gefühl! Der Alte ging hastig auf und nieder, griff nach dem Horaz und sagte: „Kennet er den Gesang: Angustam amice pauperiem &c. Was meint er, daß er werth ist? Mehr als zehn tausend eurer Romane." —

Nicht schrankenloses Gefühl, sondern Sinn für das wirkliche Leben bei aller Echtheit der Empfindung. Sinn für die unabweisbaren harten Forderungen des Daseins. Aufgehen der Sonderexistenz in Familie und Staat.

Wir stehen auf dem Boden des sozialen Dramas. Hier ist der Haupttummelplatz all der Dichter und Dichterlein, die, wenn nicht auf der Bühne, so doch in dramatischer Form ihre Freunde und Nachbarn, die große kleine Welt abkonterfeiten und hinstellten als schier unübertreffliche Muster oder arg unaufgeklärte, meist moralisch verkommene Gestalten.

Gleich in den ersten Jahren hatten sich die Münchener Dramatiker der Schilderung des eigenen Lebens zugewandt; das kannten und verstanden sie, damit fanden sie Verständnis und — formal wurden nicht solche Ansprüche gestellt. Als dann die Kritik ihre Wirksamkeit begann, hier vor allem wieder Westenrieder, da wurden aufs neue die tausend Thorheiten und Schwächen, Vorzüge und Tugenden des eigenen Volkes dem Dichter ans Herz gelegt, da wurde unaufhörlich das Lustspiel und Schauspiel als Spiegelbild von Sitte und Unsitte gefordert.

Am vernehmlichsten erklang, wie gesagt, Westenrieders Stimme. Er betrachtete das Theater (was im Einzelnen nicht näher belegt zu werden braucht) als moralische Anstalt, als „Lustschule“. Es ist bekannt, wie sehr er sich mit solcher Auffassung vom Zwecke der Schaubühne den allgemeinen Ansichten der Zeit anschloß. Andere Männer Münchens unterstützten ihn darin. Die moralische Wirkung des Theaters verlangte der Verfasser des Briefes an einen Schauspieler in München (1777); „was nützt alle Kunst ohne Zweck?“ rief der dramatische Zensor aus; „ohne den Zweck der Besserung ist jede Kunst und Wissenschaft Gaukelspiel“, in diesem lapidaren Satz faßte der Anonymus der Freundschaftlichen Briefe seine aufgeklärte Weisheit 1782 zusammen, u. s. w. Was durch Predigten und Verordnungen nicht gehoben werden kann, das soll durch die Bühne erreicht werden, forderte Johann Baptist Strobel, während Heinrich Braun diese Berührung von Theater und Kirche schon früher dahin modifiziert hatte, daß jenes wohl die „Mängel der Sitten“, nie aber wirkliche Laster bessern könne und solle. Diese Wirkung schrieb er allein der Kirche zu. Aus Brauns Worten geht übrigens hervor, daß er den moralischen Zweck der Bühne nicht als ihr vornehmstes Gebot erachtete. „Das Vergnügen bleibt die rührendste Seite der Schaubühne,“ schrieb er,[1]) ein Urteil, das ihn freilich später nicht abhielt, die nüchternsten Belehrungsdramen zu verfertigen.

Sollte das Theater nun einmal auf die lebende Generation erzieherisch wirken, so lag das Stoffgebiet, dem es seine Dramen entnahm, ohne weiteres nahe. Was sollten, so urteilt Westenrieder,[2]) Stücke nützen können, die aus fremden Zügen zusammengesetzt sind, die dem bestimmten Hang und den Leidenschaften entfernter Völker zu Hilfe kommen? Trauerspiele des Euripides, Lustspiele Menanders frommen uns nicht. Tragödien fremder Zeiten und Länder mögen noch eher verwendbar sein, weil sie allgemeine Leidenschaften schildern. Und doch verlieren auch sie — gewissen Maximen untergeordnet — ihren Zweck. Hier leistet sich Westenrieder nun einen seiner ungeheuerlichsten Sätze, indem er schreibt: „Was sollen unsern Kriegern Sichelwagen, nachdem diese Art zu streiten schon längst unnützlich geworden ist?“[3]) Ärger konnte er den Mangel

[1]) Der Patriot in Baiern, 1769, XXI. Stück vom 22. Dezember. — Die Tragödie soll den — Geschmack bessern. Darauf sei der Nutzen des Theaters beschränkt. Ein feiner Geschmack ist die Quelle unzähliger guter Handlungen.

[2]) Bair. Beiträge, I, 1. S. 157. (Februar 1779.)

[3]) Ebenda, S. 159.

an rein künstlerischem und historischem Interesse nicht bekunden, auch wenn es sich nicht um seine eigene Person, sondern um die künstlerische Erziehung seines Volkes handelte. Daß er diesen Satz aussprach, läßt sich allerdings verstehen und insofern entschuldigen, als das Volk zur künstlerischen Erziehung noch nicht reif war, das Volk hier nicht im Sinne der breiten Masse, sondern des geistig regsamen, aufgeklärten Bürgertums verstanden.

Dieses begrüßte mit Freuden die französische Dramatik, eine Erscheinung, die sich aus den Kultureinflüssen Frankreichs erklärt und noch in einzelnen Dramen des näheren zu betrachten ist. Ja, als im November 1780 den Bairischen Beiträgen ein (wahrscheinlich von Westenrieder selbst fingierter) Brief eingerückt wurde, der mehr dieser allerliebsten französischen und Wiener Piecen verlangte, da antwortete Westenrieder scharf abweichend. „Gute Dichter pflanzen gerne daheim; und warum wollen wir die Thoren seyn, uns in einem Fläschchen Wasser aus der hektischen Seine kommen zu lassen, nachdem uns vor unseren Thüren die Isar vorbey lauft?" Ein Pariserstück, das treffend einheimische Sitten verspotte oder erhebe, sei in München nicht auf natürlichem Boden. „Wir sind noch nicht fein genug (dünn leibig, wollt' ich sagen), um alle Thorheiten außer Haus zu verstehen. Und wünschte ich, wir möchten in diesem Stück ewige Idioten bleiben." [1]) Hier mischte sich gegenüber der Abweichung griechischer Tragödien schon ein politischer Zug mit hinein, der bei der Frage des vaterländischen Dramas am nachdrücklichsten ausgesprochen wurde. Johann Baptist Strobel ließ sich ähnlich vernehmen. Auch ihm waren die französischen Stücke nicht so sehr ihres fremde Sitten abspiegelnden Stoffes wegen verhaßt, sondern deshalb, weil eben diese fremden Sitten französische waren. Strobel eiferte nach Schubarts Vorbild wütend gegen Marchand, gebrauchte wie Schubart den Ausdruck, Marchand „deklamiere das bischen Deutschheit vollends weg".[2]) Strobel fand, daß z. B. die Bayern mehr Eigenheit in ihren Sitten, mehr Originalcharaktere aufwiesen als ganz Frankreich, wo einer dem andern an Superfeinheit so gleich sehe wie ein Tropfen Wasser dem andern. Indessen schüttete Strobel das Kind nicht mit dem Bade aus. Er erkannte den Mangel an guten deutschen Originalstücken und forderte daher die Bearbeitung ausländischer Stücke, wie z. B. Diderots Hausvater, Merciers Essighändler

[1]) Bair. Beiträge, II, 2, S. 1301 ff. (November 1780).

[2]) Der dramatische Censor, 5. Heft, Februar 1783, S. 200.

und vieler anderer, die keine ausgesprochenen Franzosen, sondern „sittliche Idealwesen“ enthielten und mit deutschem Kolorit, deutscher Sitte versehen eine wertvolle Bereicherung des Spielplanes bedeuten würden. Westenrieder dagegen duldete nur englische Stücke, wenn man überhaupt zu ausländischen greifen wolle. England war ihm ja das Land Richardsons; an Tugend und Moral fehlte es dort wenigstens nicht.

Trotz dieser kleinen Zugeständnisse blieb jedoch das A und O aller Forderungen: „innländische“ Stoffe. Inländische im engeren und weiteren Sinne. Und hier mußte wiederum die Tragödie weniger in Betracht kommen als die Komödie. Jene blieb allein auf die vaterländischen, also geschichtlichen Stoffe beschränkt — soferne sie nicht allgemeine erschütternde Menschenschicksale darstellte —, dieser aber stand das volle Menschenleben der Gegenwart zu Gebote.

Allem nun, was hierüber Westenrieder und Strobel — der einzige, der neben ihm in Betracht kommt — geschrieben haben, liegt der sehnsüchtige Wunsch nach einer sozialen Satire zu Grunde. Rabener hatte dazu die indirekte Veranlassung gegeben. Mochte sein Spott auch noch so lahm, sein Lachen noch so bürgerlich-sittsam gewesen sein, er war zuerst mit freierem Selbstbewußtsein hervorgetreten, hatte die Erscheinungen des täglichen Lebens zu kritisieren unternommen, hatte, was Bav und Mäv Thörichtes aufwiesen, bespöttelt. Ein deutscher Swift freilich war er durchaus nicht, konnte es nach Anlage und Zeitalter auch nicht sein. Um so mehr stand er bei Westenrieder und seinen Freunden in Ansehen.

Keine Zeit der deutschen Kulturgeschichte war für die soziale Satire sonderlich auf dem Gebiete des Dramas günstiger als die gesellschaftliche Umwandlung im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts. Keine Zeit ließ aber deutlicher erkennen, wie wenig der biedere, ängstliche, im Grunde konservative Deutsche zum Satiriker befähigt ist. Bis auf den heutigen Tag zeigt sich deutlich dieser Mangel. Die wenigen sozialen Satiren, die das Drama der letzten zwei Jahrzehnte hervorgebracht hat, sind um so eher ein Beweis dafür, als in der fast ausschließlichen Pflege des sozialen Dramas eine auffällige Parallele zwischen dem endenden 18. und dem endenden 19. Jahrhundert besteht.

Wie viel Thörichtes, närrisch Übertriebenes mußte eine Zeit zu Tage fördern, in der nach langem gleichgültigen Dahinleben der Kampf der Zurückgesetzten gegen die Bevorzugten begann, der auf geistigem, sittlichem, sozialem Gebiete zugleich entbrannte und dem Einzelnen einen wenn

auch noch so schwachen Schimmer von Selbstbewußtsein, vom Werte seines Menschentums verlieh. Wie mußten sich die Kleinen recken und auf die Fußspitzen stellen, wie mußten die Vorgezogenen ihre alte bisher im unangefochtenen Besitz genossene Würde ängstlich-lächerlich verteidigen, um so mehr, je weniger sittlicher, geistiger Gehalt hinter aller Hülle verborgen war. Wie mußte diese Unruhe, die der eines aufgestöberten Ameisenhaufens glich, wie mußte diese geschäftige Kleinlebigkeit den höher und weiter hinausdenkenden Geist zum Spotte reizen. Westenrieder und Strobel weisen oft auf Einzelnes hin. Im Jahrbuch der Menschengeschichte fordert jener „feinere“ Komödien; sie mögen die thörichte Erziehung behandeln, „ich bitte Euch, unsre vornehme Erziehung mit der Caravane von Tanten, Mamsellen, sogenannten Meistern, Hofmeistern“. Strobel sekundiert ihm tapfer. Wider die sechzehnahnigen Narren, wider die schändlichste Thorheit der Zeit, die Liebe zum Ausländischen, wider die Ärzte, die hippokratischen Plagegeister der Zeit, gegen die Molière und Goldoni schrieben, wider die Juristen, die „Verdreherzunft der hlg. Rechte“, wider den Mangel an sittsamem Betragen der Hausmütter und wider lauter kleine und große andere Thorheiten trete der Satiriker auf. Aber es fand sich keiner, der sein Volk so liebte und dabei so wenig unfrei und so von heiligem Zorn durchglüht war, daß er erbarmungslos die Geißel der Satire geschwungen hätte. Der Bühne fehlte ein Dichter wie der prächtige Anton Bucher. Und daran waren zum Teil die Zensur, zum Teil Männer wie Westenrieder und Strobel selbst schuld. Schmählich war — das läßt sich nicht leugnen — das Pasquillenunwesen zur Zeit Karl Theodors. Aber es war doch nur die notwendige Reaktion gegen die empörende Unterdrückung aller freien Meinungsäußerung, es war der einzige Ausweg, um auf eiternde Wunden den Finger zu legen. Scharfe Verordnungen richteten nichts aus. Um so mehr schlich sich bei Einzelnen eine Scheu vor allem ein, was nur annähernd an ein Pasquill erinnern konnte. „Persönlichkeiten sind die Bankerte jeder Dichtkunst; also auch der dramatischen,“ schrieb Strobel,[1] „die M i t t e l s t r a ß e zeiget uns den G e n i u s der w a h r e n S a t y r e, und jeder Schritt diß- oder jenseits heißt P a s q u i l l, Brandmal der Rechtschaffenheit.“ Das Individuelle ging damit für die Satire verloren. Strobel wollte sechzehnahnige Narren verspottet sehen, setzte aber sofort ängstlich hinzu, kein Pasquill

---

[1]) Der Dramatische Censor, Erstes Heft, Weinmonat 1782, S. 29.

zu schreiben. Auf diese Weise mußte in möglichst allgemeinen und darum wieder wenig scharfen Zügen der Ahnendünkel in seiner Thorheit gezeigt werden. Viel Unrichtiges und leere Redensart mischte sich so hinein; andrerseits war die eines einzelnen Falles wegen gedachte Satire so verbreitet und verflacht, daß im Laufe des Stückes manches Zugeständnis an diesen oder jenen Vorzug des Adels gemacht werden mußte und auch gemacht wurde.

Schon Rabeners Satire hatte die Scheu vor allem Individuellen zu büßen. Sie war nicht umsonst so zahm. Aus den kleinen Thorheiten, die A und B und C aufwiesen, wurde ein großer Thor zusammengesetzt. Dieser Thor existierte aber gar nicht. Ähnlich in dem, was Westenrieder verlangte. Einzelnes zu geißeln, auch ohne die charakterlose Beimischung der Beleidigung, war verpönt. Nun wurden ganze Stände gegeißelt. Das war wiederum unwahr. Je leiser das befreiende Lachen der Satire durchklang, je schwerfälliger und moralsüchtiger die schädlichen Thorheiten gezeigt wurden, desto unwilliger mußte jene Unwahrheit empfunden werden. Und so schrieb Westenrieder in seinen Beiträgen zur vaterländischen Historie voller Zorn, daß auf dem Theater „der gute ehrwürdige Bürgerstand fast allenthalben dem Spott, dem Gelächter, und der Erniedrigung preisgegeben werde. Bürger und Bürgermeister und (was nicht weniger unanständig und gewiß schädlich ist) Schullehrer erscheinen auf der Bühne fast nie anders als elende, niedrige, in ihrer Denkungsart, in ihren Kenntnissen und ihren Maniern durchaus eckelhafte, und meist als boshafte Kerls, als miserable belachungs- und verachtungswürdige Tropfen, die jedermann ohne Ahndung mißhandeln und an denen sich gar niemand versündigen kann[1]) .... Hält man dieß für eine Satyr?"

Eine Antwort auf diese Frage und deren Erweiterung, ob sich sonst in dem sozialen Drama Satire findet, braucht kaum gegeben zu werden. Einige schwache, noch dazu unbewußte Ansätze verdienen diesen Namen nicht.[2]) Zum Satiriker gehört eine freiere höhere Weltanschauung

[1]) Als Graf Seeau im Mai 1794 Bunsens Schauspiel „Siegfried von Lindenberg" der Zensur einreichte, verordnete Westenrieder als zuständiger Zensor: „Der Charakter des Schulmeisters ist wegen Ehrwürdigkeit dieses Standes in jenen eines gewesenen alten Studenten umzuändern!" (Kgl. Kreisarchiv München, Zensurakten.)

[2]) Erwähnt sei ein (von Goed. V, 361 nicht aufgeführtes) „komisch-satirisches Singspiel" von Maximilian Blumhofer, „Die Luftschiffer oder der Strafplanet der Erde", das 1787 in Nördlingen erschien, aber noch in deutlichem Hinblick

als die meisten dieser Dichter besaßen. Sie standen mitten in ihrer geschilderten Welt; was von ihrem Blick aus Horizont war, verdiente selbst den Spott. Dieser Enge der äußeren Verhältnisse und dem Behagen, auch sein Sprüchlein zur Aufklärung und Besserung der lieben Mitmenschen gethan zu haben, entsprach schließlich die künstlerisch und geistig gleich wertlose Dramatik. Zu flammender Anklage wurde das soziale Drama nur unter den Händen eines Dichters wie Schiller. In Kabale und Liebe war der erbarmungslose Spott des Satirikers zur Tragik gewandelt; zu beidem fehlte den bayerischen Dichtern die Fähigkeit, ein Los, das sie übrigens mit der großen Zahl der dem Tagesbedürfnis der Bühne dienenden Schriftsteller ganz Deutschlands brüderlich teilten. Sie wandelten auf der goldenen Mittelstraße. Sie klagten in ihren Dramen wohl an, nahmen auch hie und da einen satirischen Zug hinein, dann lenkten sie aber hübsch zur Versöhnung hin, ließen die Schlechten bereuen, das Gute siegen, und setzten die moralische Schlußbetrachtung in gut bürgerlichem Optimismus dazu. Hierdurch kam dann eine Eintönigkeit und Philiströsität in die Dramen, die mit ihrem völligen Verzicht auf dichterischen Wert das beredteste Zeugnis ablegen, wie es

auf Münchener Verhältnisse geschrieben ist. Auch sonst ist das Stück reich an Zeitanspielungen. Agathon, ein Naturforscher, und Magister Paphnucius, ein Metaphysikus, segeln mit einem Luftballon [1786 versuchte Frhr. v. Lütgendorf in Augsburg mit einem Ballon aufzusteigen] und werden auf einen Planeten ins Reich der bösen Geister verschlagen. Unter Genien und Geistern nähern sich den Ankömmlingen die Wahrheit und die Gerechtigkeit. Paphnucius, ein Prahler, der mit seiner Metaphysik die Wahrheit zu lehren sich anmaßt, sie aber, die vor ihm steht, nicht erkennt, wird von der Gerechtigkeit zu quälender Strafe und Erkenntnis abgeführt. Agathon jedoch, der ernst strebende, nach Wahrheit verlangende Forscher, erkennt schauernd die vor ihm stehende Wahrheit. Zur Belohnung gönnt ihm der Herrscher des Planeten einen Gang durch die fürchterlichen Gebirgsklüfte, in denen in ewiger Qual die Geister der Abgestorbenen ihre irdischen Sünden büßen. Da kauern Weiber, von Verzweiflung und Scham gepeitscht, ein Buchhändler (S. 44), der mit Nachdrucken betrogen und wertvolle Manuskripte bewußt schlecht bezahlt hat (!), da ist ein Fürst (S. 52), der Millionen von Soldaten verkauft hat und den Erlös verpraßte und verschlemmte, eine hochadlige Dame, deren Wert und Wertschätzung in Pergamenten bestand (S. 33—56), sodann ziemlich deutlich an Seeau gemahnend, zumal wenn man die Vorrede (S. 7) in Erwägung zieht, — ein Theaterdirektor, der alberne französische Lustspiele und Ballette pflegte, da sind Betschwestern und Bigotte, intolerante Theologen u. s. w. u. s. w. Der Schluß verwandelt Paphnucius, den Schwätzer, in ein altes Weib, während Agathon wieder zur Erde segelt, um Neues zu erforschen und erschauend glücklich zu sein.

denn wirklich mit der „Aufklärung“ und Bildung des Volkes stand. — Jener Mangel an dichterischem Wert macht uns heute die Lektüre dieser Dramen zur tötenden Langeweile, aus der allein die Hoffnung auf einzelne, kulturhistorisch interessante, wenn auch unaufhörlich wiederkehrende Züge retten kann. Wie bedürfnislos aber und nüchtern muß die Generation gewesen sein, die hierin ihr Genüge fand, die mit Behagen die blutlosen Puppen ihrer Dramen anstaunte. Ins Bürgertum und in das Volk war jedenfalls herzlich wenig von der Rousseauschen Wiederbelebung des Gefühls gedrungen. Das war ein Rausch gewesen, dem sich die Jugend hingab, der aber verflog, sobald Sohn oder Tochter heirateten. Denn meistens gelangten sie dahin, glücklicher als Dirimel und Laura. War hier das Gefühl verzerrt, immerhin noch deutlich an Rousseau erinnernd, so setzten die Verfasser der bürgerlichen Schauspiele und Lustspiele den alten Aufguß von Weinerlichkeit und Salbaderei wieder dafür ein. Tiefes, unbegrenztes Gefühl fehlte den Dichtern und somit ihren Figuren, die sonst gern mit den abgeblaßten Begriffen Rousseaus, mit Freiheit und Gleichheit operierten.

Freiheit und Gleichheit, dazu noch das bereits erwähnte Aufklären und Moralisieren — sie bilden das Leitmotiv aller nun zu besprechenden Dramen. Vom Bauern bis zum Fürsten vollzogen die Dichter mit diesen Mittelchen eine Umschaffung bestehender Zustände in Handel und Wandel, auf geistigem und sittlichem Gebiete, die mit ihrer Leichtigkeit und vor allem ihrer Aussicht auf dauernden Erfolg durchaus nicht der Wirklichkeit entsprach.

Der Bauern nahm sich Heinrich Braun an. Traurig stand es mit der Aufklärung auf dem Lande. Mit dem ganzen Eigensinn, dessen der konservative Bauer fähig ist, wurden alle neuen Schritte bekämpft. Sie bedeuteten nicht Verbesserung, sondern das Gegenteil. Oft bestätigte ihnen der Pfarrer das. Und sie selbst mußten es wissen. Lebten sie nicht gut, hatten sie nicht ihr Essen und Trinken, das Trinken vor allem? War ihr Vater nicht selig gestorben, der doch auch nichts von dem neuen Unsinn gekannt hatte? Die Einsicht kam den rohen, hartschädligen Bauern nicht, daß Kenntnisse eine Verbesserung auch ihres Grund und Bodens bedeuteten, daß sie erst dann mit tot daliegendem Kapital wuchern konnten und so ihr leibliches Bedürfnis gefördert wurde. Um so leidenschaftlicher suchten Männer wie Westenrieder dem Bauer diese Einsicht zu verschaffen. Aber noch 1781 war kaum etwas erreicht, so daß Westenrieder tiefbetrübt in seinem Fragment über Nationalerziehung

schreiben konnte: „In Preußen und Sachsen kann jedermann lesen. Der Bauer weiß Gellerts Fabeln auswendig, das Kind singt Weißens Lieder; der Bauer ist dort im Stand, die Landesverordnung, deren Kanzleisprache der unsere unmöglich begreifen kann, sich zu erklären. Bei uns können ganze Dörfer nicht lesen. Kein Buch mit einer guten Moral! Kein Buch nur mit den ersten Kenntnissen der Landwirtschaft, oder mit den ersten Gesundheitsregeln! — Das ende, wer da kann! Mir vergehen die Worte vor Kummer!" Unablässig aber ward weiter an dieser Volkskultur gearbeitet. Das Hauptübel auf dem Lande lag an den Schullehrern, Pfarrern und Ärzten, den Leuten, die einen Schimmer von Autorität in den Augen der Bauern genossen. Sie mußten zunächst gebessert werden. Wie das in praxi durch die einzelnen immer tiefer einschneidenden Verordnungen versucht wurde, gehört nicht hierher. Das Drama griff von diesen Übeln den Schullehrer und den Dorfbader an. Nicht ohne satirische Züge schildert „Die Dorfschule", ein singspielartiges Drama Heinrich Brauns,[1]) die Thätigkeit eines Schulmeisters, der neben dieser ehrenvollen Beschäftigung zugleich Meßner, Bierschenk, Tafelredner bei Sr. Hochwürden, auch Spaßmacher bei dessen Tafel, Hochzeitlader und Totengräber ist.[2]) Köstlich geht es bei seinem Unterricht zu. Die Kinder werden abwechselnd hinausgeschickt, der Frau Schulmeisterin die Stube auszukehren, Gemüse und Fleisch zu holen, die einen werden nicht geprügelt in dankbarer Erinnerung an ein Spanferkel, die andern werden um so bedeutungsvoller behandelt; als Diktat giebt er ihnen die Worte: „Morgen ist das Fest des hlg. Laurentius, welcher mein heiliger Namenspatron ist", und fügt dann trocken hinzu: „Kinder! saget zu Hause nichts davon, daß sich ja eure Aeltern keine Ungelegenheit machen" u. s. w. In dieses Idyll kommt nun die ungelegene Kunde, daß ein Herr aus der Stadt eingetroffen sei und ein neues ABC einführen will. Die Bauern halten zu dem Lehrer, pochen auf ihre Erziehung, auf ihre Rechte. Der Schulkommissär gewinnt einen jungen Adstanten, der auf den neuen Lehrplan eingeht

[1]) Die Dorfschule, von H. B. München. Bey Johann Neponuk Fritz, Buchhändler nächst dem schönen Thurme. 1783. — Das interessante, kulturhistorisch ein getreues Spiegelbild der Schulzustände gebende Drama ist „Neu herausgeg. u. mit Einleitung und Anmerkungen versehen von Joh. Böhm, K. Seminarlehrer in Altorf, Nürnberg, 1884".

[2]) Vgl. L. Fronhofer, Ursachen des Verfalls vom wahren Ansehen der Schullehrer in Bayern, 1780, S. 3.

und nebenbei des alten Lehrers — aufgeweckte Tochter liebt. Nun ist das Ende zu erraten. Auch die Bauern willigen ein, nachdem ihnen ihr alter zur Ruhe gesetzter Lehrer mitgeteilt hat, daß mit dem neuen Lehrplan die Abgaben für den Lehrer aufhören.

Als Dichtung ist das kleine Drama ein anspruchsloses Werkchen, das aber im Einzelnen, z. B. der Charakteristik des alten Lehrers, doch manchen gutgelungenen Zug aufweist. Leise spielt hier und da Humor und Satire durch. Dasselbe gilt von dem zweiten kleinen Drama Brauns „Der Dorfbader",[1] das genau denselben Aufbau und dieselbe Lösung hat.

Lenz, ein Dorfbader und Wunderdoktor, wird in seiner Quacksalberei entlarvt, indem sich zwei Leute krank stellen und ihn nach der Behandlung anzeigen, als der Doktor Ehrenreich aus der Stadt zur Visitation erscheint. An seine Stelle wird der junge Badergesell gesetzt, ein geschickter Mensch, der zugleich des alten Baders Tochter heiratet. Eine zweite Handlung läuft nebenher. Der alte Bader lebt mit seiner Frau ewig in Unfrieden. Sie beherrscht ihn. Schon glaubt er, von ihr befreit zu sein, weil sie eine Medizin von ihm eingenommen hat, da rettet sie der Doktor. Natürlich leben sie nun nach der „vernünftigsten Philosophie": Der Mann ist Herr allein.

Über die Notwendigkeit, den Dorfbaderstand zu bessern, braucht hier nichts weiter gesagt zu werden. Ich erinnere an die Landplage der Arztensspiele. Wie sehr übrigens hier eine Besserung Männern wie Westenrieder am Herzen lag, erhellt daraus, daß Westenrieders Idealbild von dem Zustand Bayerns, wie er es in dem Traum in dreyen Nächten ausgesprochen hat, ein eigenes Kapitel (das sechste der dritten Nacht) über die „Landärzte" enthält.

Arzt, Gesundheit, Landleben — diese Ideenverknüpfung führte Braun dazu, auch eine Szene der Naturbetrachtung und Rousseauscher Philosophie einzuräumen. Doktor Ehrenreich philosophiert, daß Bettler und Könige aus gleichem Samen entsprossen sind, er möchte sich auf dem Lande „eine kleine Hütte bauen und den Rest seines Lebens in stiller Weisheit dahin leben — ferne von lärmenden Gesellschaften — ferne vom Rauche und Dampfe ungesunder Städte, wo nur prächtiges Elend herrscht, und die Menschheit am verdorbensten ist" (III, 1). —

[1]) Der Dorfbader. Von H. B. München, bey Johann Nepomuk Fritz, Buchhändler nächst dem schönen Thurme, 1783.

Handelte es sich in diesen beiden Dramen darum, zwei alte, tiefgewurzelte Übel des bäuerlichen Lebens auszurotten, so hatten sich die Dramen, die städtische Verhältnisse behandelten, meist gegen ein Übermaß der Neuerungen zu wenden. Was dort eingeführt werden sollte, wurde hier meistens schon bekämpft, weil es Auswüchse zeigte, die sittlich bedenklich erschienen.

Von der Familie gilt dieses vor allem. Es ist nicht möglich, hier eine strenge Sonderung zwischen Bürgertum und Adel durchzuführen. Wenn auch die Dramen, die die Zerrüttung der Familie behandeln, größtenteils in Adelskreisen spielen und so der historischen Thatsache entsprechen, daß die Auffassung von der Heiligkeit der Ehe gerade bei dem Adel recht locker geworden war, so steht dem nicht nur manches Drama, sondern auch die Klage z. B. eines Westenrieder gegenüber, daß auch im Bürgertume manch freie Sitte und leichtfertige Auffassung von dem Wert und der Bedeutung der Ehe und der Familie Eingang gefunden hatte. Und so wird gerade eine zusammenfassende Betrachtung ergeben, wie die Schilderung der Familie und damit der Erziehung der Kinder für Bürgertum und Adel dasselbe Bild ergiebt. Fast regelmäßig kehrt der Vater als der ehrliche, biedere, für Hab und Gut wie für die Familie Besorgte wieder, fast regelmäßig ist die Mutter zwar guten Herzens, aber doch putzsüchtig, der Gewalt der Mode, mitunter eines galanten, verführerischen Stutzers allzu leicht nachgebend, fast immer erscheint das eine Kind, die Tochter, als Erziehungsprodukt der Mutter, während der Sohn vom Vater erbt oder aber auch von dem verlockenden Genialischen der Zeit etwas an sich hat. In Verbindung mit dieser Schilderung der Familie erscheint häufig eine zweite Tendenz, indem z. B. der Vater irgend einem besonderen Berufe angehört und hier nun wieder Kontraste geschaffen werden. Ja, es klingen zahlreiche Variationen jenes einen Leitmotives Freiheit, Gleichheit, Aufklärung an, die in andern Dramen wiederum als Hauptthema verwertet erscheinen. Ich erwähne nur die Stellung der Tochter zu den Eltern, wenn es sich um die Heirat handelt. Fast durchgängig gehorcht die Tochter blind den Wünschen der Eltern, ja ihrem Bruder und andern von der Autorität erfüllten Personen. Ihre Seele wird nie befragt und rührt sich nur schüchtern, so daß schließlich nur dank der Hilfe des Dichters die Eltern das Unrecht einsehen, über die Seele ihres Kindes wie über ein Stück Ware zu handeln, und dem berechtigten Freiheitsdrang des Individuums nachgeben. Dieses leise angedeutete

Motiv erscheint dann, z. B. in den Klosterdramen, mit aller Leidenschaft als Hauptthema ausgeführt, und es rächt sich die Unterdrückung freien Handelns und eigenen Willens in der verschiedensten Art.

Das Thema von der drohenden Zerstörung und Erhaltung einer Familie ist öfter verwertet. Theodor Graf Topor Morawitzky[1]) behandelte es in seinem Lustspiel „Die Hausfreunde",[2]) das er 1774 für die Münchener Bühne schrieb und der Gräfin Adelheid von Törring-Seefeld als „ein versprochenes Geschenk" widmete.

Das konservative Element dieser Familie vertritt der Mann, Herr von Rieselbach, eine ernste, wirtschaftlich angelegte Natur. Durch die Putz- und Vergnügungssucht seiner Frau wird er unablässig in beträchtliche Ausgaben gestürzt. Beide haben einen Hausfreund; sie den Grafen Schludersheim, einen leichtfertigen Gesellen, der sie in dem Flattersinn unterstützt, er den braven alten Herrn von Trauenfels. Nur ungern hat Rieselbach in die von seiner Gattin betriebene Heirat seiner Tochter Charlotte mit dem Grafen Schludersheim eingewilligt. Die unbequemen Schulden und die unbequeme Tochter hofft die Mutter auf diese Weise loszuwerden. Charlotte liebt heimlich den jungen Trauenfels, dessen Vater die traurigen Verhältnisse seiner Freunde zu bessern unternimmt. Durch einen aufgefangenen Brief gelingt es ihm, Schludersheim als erbärmlichen Schuft zu entlarven. Frau von Rieselbach wird ihrer Thorheit gewahr und bereut, ihr Freund muß das Haus verlassen, Charlotte erhält ihren geliebten Mann. So ist die Tochter, die dem Eigensinn der Mutter und den zerrütteten Finanzen wider ihren Herzenswunsch geopfert werden sollte, gerettet. Die Familie ist wieder gefestigt.

Technisch recht unbeholfen, in der Verwendung von Kammermädchen und Verwalter an französische Muster erinnernd, in die Einheit des Ortes und der Zeit gepreßt, weist das Drama immerhin glaub-

[1]) Johann Heinrich Theodor Graf Topor von Morawitzky, geb. 1735 in München, stud. in Ingolstadt; Reisen durch Deutschland und Frankreich, 1758 kurf. Kämmerer, 1765 Hofrat in München, . . 1778 Hofkammerpräsident, 1779 Oberlandesregierungspräsident, 1780 Großkreuzherr und Kommenthur des neu eingeführten Johanniterordens, 1797 zum Rastadter Kongreß abgeordnet, 1799 Geh. Staats- und Konferenzminister, . . starb am 14. Aug. 1810. Vgl. Baader, I, 2, 48 ff.

[2]) Die Hausfreunde, Ein Lustspiel in drey Aufzügen. Geschrieben für das churfürstliche Deutsche Theater in München, im Jahre 1774. Gedruckt mit churfürstl. akademischen Schriften.

liche, wenn auch schablonenhafte Charaktere auf. Rieselbach erfreut durch ungesuchte Einfachheit; nicht motiviert ist seine Schwäche gegenüber seiner Frau. Ihrem Willen gehorcht auch die Tochter. Als diese gegen die Heirat mit Schludersheim sich zu wehren versucht, wird ihr jedes weitere Wort durch die Mutter abgeschnitten: „Diese Frage hast du nicht zu entscheiden!“ Sonst artet die Tochter nach dem Vater, sie hat Herz und Vernunft. Gellert und die deutsche Schaubühne pflegt sie zu lesen.

Genau dieselben Familienverhältnisse in bürgerlichem Kreise, aber eine herbere Konsequenz in dem Schicksal der Tochter finden wir in Babos „Sittengemälde aus München“: „Das Fräulein Wohlerzogen.“[1])

Auch hier ist der Vater, Sekretär Klipper, ein rechtschaffener, auf Sitte und Ehre bedachter, sparsamer Mann, während die Frau leichtsinnig ist, für Putz und Vergnügen das Geld hinauswirft und einen Liebhaber, den jungen Stutzer Herrn von Affling um sich herumtänzeln läßt. Hier gehorcht aber nicht nur die Tochter ihrer Mutter, sondern Therese, das „Fräulein Wohlerzogen“, ist ganz nach ihr gebildet, plappert französisch, tanzt, spielt Klavier und kokettiert mit dem Tanzmeister Mr. Leger. Unterdessen ist der Sekretär zum Hofkammerrat ernannt, seine Frau brüstet sich mit dem „von“, Therese wird aus einer Mamsell ein Fräulein, beide wollen neuen Putz und dergleichen anschaffen; auch der Papa soll seine „altfränkischen“ Manieren ablegen, statt eines Kratzfußes eine Verbeugung machen lernen, Modeperrücken tragen u. s. w. Aber auch er hat einen wahren Hausfreund, den wackeren Zoller, der ihm einmal recht deutlich die Thorheiten zeigt, die seine Frau und Tochter zumal nach der Standeserhöhung begehen. Sofort bittet der Hofkammerrat Klipper um seine alte Sekretärstelle und erhält sie wieder; seine Tochter will er dem schlichten Zoller, dem er die Hofkammerratsstellung gesichert hat, geben. Dieser verschmäht jedoch beides. Nun soll das Fräulein Wohlerzogen den Tanzmeister heiraten, der aber auf solche altväterische Streiche, wie das Heiraten nun einmal ist, nicht eingeht. Weiter küssen, weiter charmieren, warum nicht? Das Ende vom Liede: Wütend steckt der Papa sein Fräulein Wohlerzogen ins Kloster. Die Mutter wird von dem leichtfertigen Charakter ihres von Affling überzeugt und schämt sich ihres Betragens.

[1]) Das Fräulein Wohlerzogen ein Lustspiel in drei Aufzügen. Ein Sittengemälde aus München. München, 1783. Bey Johann Baptist Strobl.

Das Stück ist gut gebaut, weist einen flüssigen, natürlichen Dialog auf und stellt nicht Typen, sondern Individuen hin. Bei keinem der hier in Frage kommenden Dramen ist darum mehr zu bedauern, daß der an vielen kulturhistorischen Zügen reiche Stoff nicht zur Satire verarbeitet wurde. Ansätze finden sich unverkennbar. Aber es ist wie eine Illustration zu Westenrieders Worten: „schwer ists, über Narrheiten oder Laster zu spotten, von deren drückender Last man selbst zu Boden liegt. Das Gefühl wird verstimmt, und dann wird es dem gepreßten Herzen eine größere Art von Erleichterung, über Thorheiten, die es kränken, zu weinen, als über dieselben zu lachen“.[1]) Setzen wir für „weinen“ etwa zürnen oder poltern, so haben wir die Charakteristik dieses Stückes. Deutlich ist die Identifizierung des Dichters mit Zoller und dem Sekretär Klipper. Diesem sind mit Vorliebe charakteristische Aussprüche in den Mund gelegt, die fast ein spießbürgerliches, philisterhaftes Behagen ausdrücken. Er haßt die galanten Gesellschaften. „Ei präsentir du dich nur,“ ruft er seiner Frau zu, „meine alten Spezi auf der Trinkstube wissen schon was für ein Socius ich bin.“ (II 2.) Er gebraucht gern kernige Worte wie Sapperment!, in seinen häufig verwandten Deminutiven (z. B. Schazel, Mädel, Bänderchen, Schlenderchen u. s. w.) liegt etwas Barsches, das seinem ehrlichen Zürnen entspricht, in seinen Sätzen läßt er oft das Fürwort aus — kurz, eine deutlich erstrebte glückliche Charakterisierung. Auch sonst macht sich dieses Bestreben Babos geltend. Wie geschickt ist die Dienstmagd, die in einer Szene auftritt (I, 4), charakterisiert. Die gnädige Frau fragt sie nach Stadtneuigkeiten aus. Und da erzählt sie, wie das Lieschen im Faust, von der Zibebenlisel, die gestern eingeführt ist. „Geschieht ihr recht, der stolzen Dirne! .. Der Hochmuth wird ihr doch vergehen. Hab's all mein Lebtag gesagt: der Hochmuth kömmt vor dem Fall.“ Und dann schmält sie tapfer auf den liederlichen Lebenswandel der Zibebenlisel . . .

Solche kleinen Züge liefern neben der Charakteristik der betreffenden Person, der sie in den Mund gelegt sind, stets eine neue Färbung des „Sittengemäldes aus München“. Westenrieder läßt seinen Engelhof Gedanken über die Erziehung des Frauenzimmers schreiben, die ausdrücklich auf München Bezug haben. Dieselben Mißstände werden darin berührt, die hier an Mutter und Tochter gezeigt werden. Welchen

[1]) Einleitung in die schönen Wissenschaften (1777), § 14 Von der Satyre. — Sämtl. Werke, 4, 295.

Ausblick auf eine gewisse Gesellschaftsklasse eröffnet ein Gespräch zwischen Mutter und Tochter, wie es Babo — ohne zu übertreiben — im zweiten Auftritt des ersten Aufzuges führen läßt:

Mutter: Hm! mit dem Zoller weis ich nicht recht, wie's gehen wird. Für ein Fräulein gäb's wohl noch eine bessere Partie.

Tochter: Freilich, Mamachen, er ist gar so bürgerlich, kein bischen galant. Ich werd' ihn wohl weg zu schieben suchen, meynen Sie nicht?

Mutter: Hast du einen andern im Visier?

Tochter: Ich will gleich einen haben.

Mutter: Komm mir nur nicht mit deinem Lieutenant Dormling, der könnte eine schöne Wäsche mit dir anfangen. Meynst, ich wüßte nicht, daß er neulich erst um zwölf in der Nacht aus deinem Zimmer geschlichen ist?

Tochter: O sorge nur die Mama für so was nicht. Ich bin kein tölpelhaftes Jüngferchen mehr.

Mutter: Ja, du weißt viel, du! man meynt oft — und kurz und gut, das leid ich absolut nicht.

Tochter: Ei, die Mama soll auch nicht leiden, daß der Herr von Affling erst um zwei Uhr nach Mitternacht aus unserm Hause schleiche.

Mutter: Wer sagt das?

Tochter: Ich. Er ist mir in der Hausthüre begegnet.

Mutter: Dir? Und wo warst du bis zwei Uhr? . . .

Tochter: Nun, was thuts, wo ich war . . . Ich war ein bischen spazieren.

Mutter: Pfui! in der Nacht! könntest ja den Schnuppen bekommen (!), die Nachtluft verdirbt die Haut erschrecklich (!). Sey nur gescheid und vorsichtig, Theresel!" . . .

Daß dieses Fräulein Wohlerzogen mit dem Fähnrich delle Spada auf dessen Logis Schokolade trinkt, daneben für ihr geistiges Bedürfnis sich Lenardo und Blandine, das „allerliebste" Melodram, ausleiht, daß sie mit dem französischen Tanzmeister recht lustige Tänze tanzt, ferner, daß die Mama über ihren Ehegatten mit dem milchbärtigen Stutzer sich amüsiert und der Herr von Affling die ganze Lage mit den Worten bezeichnet: Es ist ein lustig's Leben heut zu Tage! ist von Babo nicht ohne Bitterkeit und ohne leichte Satire gezeichnet, und Babo ist es,

der aus den weiteren Worten Afflings spricht: „vor Zeiten würde man einen aus dem Lande gepeitscht haben, der nach der itzigen Mode hätte leben wollen, und itzt lacht man den aus, der das Gegentheil thut". (I, 7.)

Dieses Savoir vivre, das durch den französischen Einfluß in München verbreitet und von kernigen Naturen wie Westenrieder in berechtigtem Zorne und ohne jede Prüderie verwünscht wurde, kehrt öfter noch in Dramen als zerstörendes Element der Familie wieder. In Eckartshausens Lustspiel „Der Hofrath"[1]) ist es ein französischer Abenteurer, Mr. la Broche, der die Hofkammerrätin Ehrlich von ihrer Pflicht als Gattin und Mutter abbringt. Endlich gelingt es, diesen Menschen als Betrüger und Falschspieler zu entlarven, so daß die Hofrätin in tiefster Scham bereut und das häusliche Glück wiederherstellt.[2])

Voller Verachtung spricht Eckartshausen in dem Drama von den „Marionetten-Geschöpfen unserer Stadt", die man „galante Frauen" nennt. Sie erniedrigen den Wert des Weibes! „Sie lassen sich wie Docken behandeln: dienen bald einem Höfling, bald einem Tänzer zum Zeitvertreib, dann wirft sie jeder, wenn ihm die lange Weile ankömmt, verächtlich in einen Winkel hin, bis ein Dritter die Güte hat, sie wieder für seine Unterhaltung hervorzuziehen. — O Frauen, Frauen, hat denn die Ehre keine Gewalt über eure Herzen?" (16. Auftritt.)

Außer der Entrüstung über die gesunkene Würde der Frauen hat Eckartshausen in diesem Drama noch mit heißer Liebe für die Besserung des Richterstandes ein Wort gesprochen.[3]) Der Advokat Schleichwurm benutzt sein lateinisches Kauderwelsch, um sich den Anschein tiefster Gelehrtheit und Wichtigkeit zu verschaffen; sein corpus juris ist ihm dickleibig genug, um mit betrügerischer Sophistik zu seinem eigenen Vorteil Recht daraus zu sprechen. Das Opfer soll — wie wir bereits gehört haben — nur ein Jude sein. Diesem Schurken von Juristen, der das Recht mit Füßen tritt und ein würdiger Helfershelfer des

[1]) Der Hofrath, ein Lustspiel. Aufgeführt auf dem churfürstl. Nationaltheater zu München. München, Bey Johann Baptist Strobel, 1783.

[2]) In dem Lustspiel hat Eckartshausen einen Stoff dramatisch behandelt. den er kurz vorher in den Beleidigten Rechten der Menschheit, II. Bd., zu einer Erzählung ersonnen hatte.

[3]) Eine Besprechung des Stückes in den Münchener Intelligenzblättern zum Dienste der Stadt- u. Landwirtschaft, des Nahrungsstandes 2c. hebt hervor, daß das Lustspiel „sogar von Advokaten und schwärmerischen Frauen großen Beyfall erhalten" habe.

windigen Franzosen ist, tritt der Hofrat Seltenmann gegenüber, der seinen Beruf mit sittlichem Ernst auffaßt und als Richter tiefste Genugthuung empfindet, den Menschen Gutes zu thun, in diesem Falle eine Familie vor dem völligen sittlichen Ruin zu bewahren.

Dieses sittliche Pathos entsprach dem Tone, den Eckartshausen in seinen prosaischen Schriften „Die beleidigten Rechte der Menschheit oder Richtergeschichten aus unserm Jahrhundert" (1783) und in dem „Bändchen Erzählungen zur Bildung junger Leute, die sich richterlichen Geschäften weihen," (1782) angeschlagen hatte. Nicht minder von sittlicher Entrüstung erfüllt, aber in der Form leichter und realistischer führte er dieselben Gedanken in dem bereits erwähnten Drama „Liebrecht und Hörwald" durch. Gegen die „Masse von unbeschreiblicher Ignoranz und altsistematischer Faulheit", die im bayerischen Richterstand noch tief wurzelte, gegen die Laster, „zu welchen Eigennutz und Mangel am Gefühl und juridische Trägheit den bloßen sogenannten Juristen hinziehen", war sein „Liebrecht und Hörwald" gerichtet. Und es ist in der That ein sauberes Paar von Juristen, die da als Oberbeamter und Unterbeamter auftreten. Ihre Rohheit und Geriebenheit ist nicht ohne Humor dargestellt. Über die neumodischen Belletristen schimpfen sie weidlich.[1]) Die halten nichts mehr „auf'n Praxin". „Sie wissen Herr Kollega! daß ich meinen Buben auf d'Universität geschickt hab. Der Bub hat mir Gall g'macht. Da hat er mir'n Gellert, Haller, und was weis ich wie die Kerls all heissen, lauter so verfluchtes lutherisches papier'nes G'schmais ins Haus bracht" . . . Vor alters war das nicht so. „Ein wenig lateinisch g'lernt, die Institutiones und Pandekten durch g'schaut, 's Corpus juris recht 'rum g'rissen, und im Praxi praf g'notelt; und g'nug war's" (I, 8). Lange zu untersuchen ist nicht ihr Geschmack. „Dieb' braf g'henkt, und Bauern braf g'straft" . . . „Ich schere die Kerls, daß sie der Teufel reiten möchte. Können schon zahlen, die Hund, die! Warum sind's Bauern worden? Wären's große Herren worden, so dürftens in der Kutsche fahren; das wissen aber unsere jungen Lecker nicht. Warum? Weils 's in Praxi fehlt" u. s. w.

Ihre Praxis nützen sie nun tapfer aus, wissen Accidentien und Amtssporteln schlau zu verwenden und treiben mit ihren juridischen

[1]) Vgl. in den Beyträgen zur vaterländ. Historie, Geographie . . ., hrsg. v. Lor. Westenrieder, III (1790), S. 370 ff., den Aufsatz: „Woher kömmt es, daß Dikasterianten keinen Geschmack an der Litteratur besitzen, oder denselben verlieren?"

Maximen den Pächter Hörwald von Haus und Hof. Schließlich erreicht sie aber doch ihr Verhängnis.

Indem Eckartshausen in diesem wie in dem vorhergehenden Drama die beiden Tendenzen jedesmal eng zu einer Handlung verband, d. h. nicht nur sagte, sondern auch zeigte, daß die betreffenden Juristen gute oder schlechte seien, bewies er — bewußt oder unbewußt — Verständnis für die Forderungen des Dramas. Anders liegt es bei dem Drama des jungen Westenrieder, das sowohl schlechte Juristen als die Schilderung von Familienverhältnissen enthält, ohne jedoch im Laufe der Handlung zu zeigen, daß diese Juristen gerade *schlechte* Juristen, ja überhaupt Juristen sind. Es ist das einzige von Westenrieders Hand erhaltene Drama, „*Die zween Candidaten*",[1]) das der Persönlichkeit seines Autors wegen näher betrachtet zu werden verdient.

Herr von Lentauer, ein vorurteilsvoller, äußerlicher Herr sucht für seine Kanzlei einen jungen Hilfsarbeiter. Seine Frau, putzsüchtig, von geistigen Gaben nicht eben beschwert, möchte dem Bewerber gleich ihr Mündel Eleonore, ein Produkt ihrer Erziehung, zur Frau geben. Es melden sich zwei Kandidaten. Der eine, ein Herr „von", Schwätzer, Modegeck, der andere, Herr „Seltmann", ein ernster vorwärtsstrebender Mann. Jenem fallen die Sympathien der Eltern zu, dieser aber führt Eleonore — Verwicklungen ergeben das — zu ihrem Vormund Excellenz von Gutheim, der das ernste Streben Seltmanns anerkennt und ihm Eleonore zur Frau giebt.

Ein Dramatiker war der gute Westenrieder nicht. Auf 125 enggedruckten Seiten ist vorstehende „Handlung" erzählt. Nur mit Hilfe eines Dieners gelingt die Auflösung der Verwicklungen, die durch die Doppelwerbung der beiden Kandidaten sich ergeben. Einheit des Ortes und der Zeit ist gewahrt. Das Fürchterlichste jedoch ist der Dialog, der nicht der Ausdruck lebensvollen Spiels und Gegenspiels ist, sondern unaufhörliche Abhandlungen, dieser oder jener Person in den Mund gelegt, oft Seiten lang ununterbrochen enthält. Dazu kommt ein Deutsch, das nicht einmal beim Lesen gleich verständlich ist. Zur Probe nur ein Satz: „Sie sagen, sie leben so gut — so gut — und nun gestehen sie, ob sie bey allem ihrem frommen Unwillen nur einmal in ihrem Leben empfunden haben, daß es sie gefreut, wenn sie hörten,

[1]) Die zween Candidaten, ein Lustpiel in ungebundener Rede, und dreyen Aufzügen. 1774. Landshut, gedruckt, und verlegt von Maximil. Hagen, Stadt- und Landschafts Buchdrucker.

daß es iemand gut gehe, oder sich betrübet, wenn es iemand schlimm gieng, und gewünscht haben, sie möchten es ändern können?" (III, 8, S. 114.) Gewiß ergiebt sich nach einer Analyse des Satzes der Sinn, aber in diesem Stil — der sich mit zahlreichen andern Beispielen z. B. auf derselben Seite belegen ließe — reden die Personen des Stückes. Für Westenrieders Schaffensart sind solche Sätze, die sich in allen Schriften finden, ungemein charakteristisch. In seinem Innern sammelt sich ein Komplex von Vorstellungen, von Gedanken, der aber bereits durch einen andern verdrängt wird, noch ehe die notwendige Form, den ersten ausdrücken zu können, gefunden ist. So drückt ein Satz den andern, jagt eine Vorstellung die andere, ohne daß ein kritisch-ästhetisches Urteil das Geschriebene überwacht, und daraufhin prüft, ob der Gedanke so seine ihm einzig angemessene formale Behandlung erfahren hat. Gerade das Ineinanderschachteln der Sätze ist ein Beweis für das Unfertige; es läßt sich psychologisch dahin erklären, daß Westenrieder nur notgedrungen schrieb, was er dachte, daß er aber eben doch schreiben mußte, um seinen Landsleuten davon mitzuteilen, wovon sein Herz erfüllt war.

Indessen — sehen wir von der äußeren Form ganz ab, so verlockend es auch ist, über Westenrieders Stil, der die augenblicklichen Stimmungen des Schreibenden so getreulich mit allen Gegensätzen wiederspiegelt, eine nähere Betrachtung anzustellen.

Inhaltlich haben wir in diesem Drama dasselbe Chaos von Gedanken, das sich äußerlich in der ausladenden und überladenen Form kundgiebt. Es ist keine tiefe Philosophie, die hier vorgetragen wird, aber praktische Weltweisheit, wie sie der Schüler der Aufklärung hegte. Brauchbarer, zufriedener, menschenfreundlicher soll der Einzelne werden, läßt er durch seine Personen verkünden. Seine Frau von Lentauer ist ein Typus der unbrauchbaren, wertlosen Frau, die von den Neuerungen, von geistiger Belebung nichts erfahren hat. Dabei ist sie thöricht stolz auf ihre Erziehung und sucht sich vor dem gewaltig herandrängenden neuen Zeitgeist zu rechtfertigen: „ich habe freylich nichts gelernet, ich will auch nichts lernen; ich bin, GOtt Lob, recht dumm, wie sies itzt nennen, denn man hat mich ehrlich erziehen lassen; und wenn es möglich wäre, wünschte ich nur, ich wäre noch zehnmal dümmer." Das ist ja nun leider wirklich nicht möglich; dafür ist die gute gnädige Frau — von Lentauer, gebohrne von Offmann, wie sie stets mit peinlicher Genauigkeit betont, — recht bigott; der Kirche schenkt sie ihre „faulenden"

Kleider. Ihre Tochter darf nichts lernen. „Das Mädchen wär freylich gleich dabey. Sie hat mich schon oft gebeten, aber da setz ich sie auf den Boden, so groß sie schon ist, oder prügle sie.“ Ein würdiges Pendant zu dieser alten Dame ist ihr Ehegemahl. Er ist ein unbrauchbarer Jurist — wenigstens sagt Westenrieder so, und er thut gut, es zu sagen, da wir sonst nur einen elenden Trottel in ihm erblicken würden. Seine Lektüre ist das „Blümlein Juris“, für seine Familie und den Diener Anton bilden die Haymonskinder und der Robinson die einzige geistige Nahrung. Diesen rückschrittlichen Elementen gegenüber vertritt Seltmann-Westenrieder das Positiv-Wertvolle, das mit dem neuen Zeitgeist sich einstellt. Ihm zur Folie dient der zweite Kandidat, in dem bereits die Keime zu den verführerischen Stutzern und halbgebildeten Modenarren liegen, die uns in den andern Dramen — zeitlich etwa ein Jahrzehnt später — begegnet sind. So läßt sich überhaupt dieses Lustspiel als erste Entwicklungsstufe zu den bisher betrachteten erklären. Hier tritt an die einzelnen Personen die Frage heran, sich in dem Kampf zwischen Alt und Neu zu entscheiden; die Lösung ist einfach: die Eltern bleiben eigensinnig beim Alten, Lentauer schimpft über die „Weltverbesserer und Planenmacher“, ja ihrem Eigensinn soll das Glück der Tochter geopfert werden; durch einen der jungen Generation angehörenden Verfechter der Aufklärungsideale wird dieses verhindert. Ihm hilft einer der „Alten“, Excellenz von Gutheim, der weniger aus persönlichem Interesse an den neuen Forderungen der Zeit, als vielmehr aus Güte (Gutheim!) und herzlicher Menschenliebe an dem Schicksal der beiden jungen Leute Anteil nimmt und den ernsten Kandidaten eben seines sittlichen Ernstes wegen unterstützt.

Mehr in den Vordergrund gerückt erscheint das Thema der Töchtererziehung in einem ungefähr gleichzeitig entstandenen Lustspiel des Jesuitenpaters Joseph Zimmermann,[1] „Amalie oder die gute

[1] Joseph Ignatz Zimmermann, geb. 1737 in Schenkon (Kanton Luzern), trat 1755 in den Jesuitenorden, lehrte die Rhetorik ein Jahr in München, dann in Solothurn, schließlich in Luzern. Er starb 1797 zu Merischwanden. Zu seinen bei Goed. V, 353 aufgezählten Werken s. als Ergänzung Backer-Sommervogel, I, 8, 1505—1507. — Laut Zensurbescheid (dd. 18. Aug. 1770) wird dem P. Joseph Zimmermann, S. J., öffentl. Lehrern der Redekunst, Druck und Aufführung seiner Endkomödie Boiorix erlaubt. (Kgl. Kreisarchiv, H. R. fasc. 461 Nr. 54); in der Bibliogr. de la Compagnie de Jésus fehlt dieses Drama.

Erziehung",[1]) das nach Lipowskys Angabe für die Münchener Bühne gedichtet worden ist und 1773 gespielt wurde.

Zwei Frauen stehen einander gegenüber, beide noch jung. Die eine, Amalie von Gutendorf, ist zu einer vorzüglichen Wirtschafterin erzogen, dabei bewandert in mancherlei Fertigkeit, im Zeichnen, in der Musik &c. Gern liest sie ein gutes Buch, sie lobt den „mahlerischen Frühling" des „Herrn Oberst Kleist"; ein stets hilfsbereites, liebenswürdiges Wesen und echt weibliches Gemüt vervollständigen die Vorzüge dieses „tugendhaften" Mädchens. Die andere, Charlotte von Mosbach, ist dagegen putz- und gefallsüchtig, ohne Kenntnisse, ohne Wirtschaftssinn. Nun erscheint im Schlosse zu Besuch Graf Rosenfeld, ein tüchtiger, ritterlicher, edler Offizier; zugleich verkehrt dort der Junker Kanesas, ein sechzigjähriger Landedelmann, der vom Zipperlein geplagt und durch eine Vorliebe für kräftige Flüche gekennzeichnet ist. Beide machen sich Hoffnung auf Amalie. Natürlich zieht der schöne Graf mit ihr ab.

Das Stück, äußerlich durchaus Schablonenarbeit, vielleicht nur darin nicht ganz ungeschickt gearbeitet, daß die überaus dürftige Handlung fünf Akte hindurch verschiedene Stufen der Spannung durchmacht, tritt für die sittliche und geistige Bildung der Frau ein und verheißt den Erfolg solchen Bestrebens in dem Satze: „Ein wirthschaftlich und bescheidenes Frauenzimmer findet ihr Glück, ohne daß sie es suchen darf." (V, 8.) —

Die bisher behandelten Themen — Familie, Stellung von Mann und Frau, Erziehung der Kinder — erschienen nie ohne scharf ausgesprochene Tendenz, die selbst derart unkünstlerisch verwendet wurde, daß der Dichter seine Personen nur als Sprachrohr benutzte. Anders liegt es bei den folgenden vier Dramen, die, von einem Autor stammend, kaum als kulturhistorische Zeugnisse angesprochen werden können. Es sind vier Lustspiele, die der Schauspieler Matthias Georg Lambrecht[2]) aus dem Französischen und Englischen übertrug, deutsch zustutzte und seiner Münchener Bühne lediglich als wirksame Repertoirestücke

---

[1]) Amalie, oder die gute Erziehung, ein Originallustspiel in fünf Handlungen, von P. Joseph Zimmermann, Lehrern der Redekunst. Aufgeführt auf dem churfürstl. deutschen Theater zu München 1773. Zufinden in der vötterischen Hof- und Landschaftsbuchdruckerey. (Fehlt bei Goedeke, V, 353.) — Auch Jak. Baechtold, Gesch. d. dtsch. Litteratur in der Schweiz, S. 196/197, nennt es nicht.

[2]) Lambrecht reichte seine Stücke unter dem Namen „Friedrich Laub" der Zensur ein.

lieferte. Die Hauptsache dieser vier Dramen liegt in dem geschickten, nach unserm Urteil unmöglichen Zusammenknüpfen lustig ersonnener Einfälle, bei denen dann Gedanken wie Kindererziehung, Sittlichkeit der Ehe u. dergl. ein hübsches Mäntelchen bilden, in das sich die geistlose Verwicklung possenhafter Ereignisse hüllt. Und selbst dort, wo diese Dramen ein ernsteres Spiegelbild der sittlichen und sozialen Anschauungen sind oder wo sie gar im Vorübergehen eine Tendenz aufstellen, ist der Inhalt so allgemein, die Tendenz so breit, daß die Stücke sowohl in Hamburg als in München, sowohl im Adel als im Bürgertum, sowohl 1780 wie 1800, ja noch später denkbar sind. In gewisser Hinsicht liegt ja auch hierin ein Fingerzeig. Es beweist, daß die Grundanschauungen über Moral u. s. w. nicht etwa für München andere gewesen sind wie für Hamburg. Das sollte ja auch mit den bisher besprochenen und soll mit den zu besprechenden Dramen durchaus nicht behauptet werden. Worauf es ankommt, das ist, darzulegen, wie die einzelnen Forderungen, die die Weltanschauung des endenden 18. Jahrhunderts für die Sitte des Einzelnen wie für die Gesellschaft prägte, auch in München Eingang fanden und weiter durch das Drama ausgebildet wurden. Und eben darum kommen Lambrechts Dramen nur sehr wenig in Betracht, wenn sie auch nicht zu den „reinen" Dramen gezählt werden durften.

Auf dem Gute eines Landrats im Hannöverschen — aber nicht notwendig dort — spielt das nach dem Französischen des Collin d'Harleville gearbeitete Lustspiel „Hirngespinste".[1]) Das Thema: Der Vater bestimmt seiner Tochter den Gatten und diese gehorcht, muß zu einer Verwicklungskomödie herhalten, die flott durchgeführt ist. Henriette, die bisher die Welt nur aus Büchern kannte, soll heiraten. Ihr Zukünftiger beschließt, sie jedoch vorher erst zu prüfen und deshalb unter falschem Namen als ein verirrter Reisender auf dem Landgut einzutreffen. Von

[1]) Hirngespinste, Ein Lustspiel in vier Aufzügen. Von Lambrecht. 1793. (Deutsche Schaubühne, 5. Jahrgg., 1. Bd. Augsburg 1793.) Diese Ausgabe liegt mir vor. Lambrecht bearbeitete Collin d'Harlevilles „Les châteaux en Espagne" bereits im Mai 1791 unter dem Titel „Die Luftschlösser", und ließ es so aufführen. Von Schröder erfuhr Lambrecht, daß Vulpius dasselbe Stück bearbeitet und sein Manuskript bereits verkauft habe. Als aber Vulpius' Stück erschien, entschloß sich L. zur Drucklegung seiner abhängigeren Übersetzung unter dem Titel „Hirngespinste" (Nürnberg, bey Felsecker, 1792, 8°. Goed. V, 363 nennt eine Münchener Ausgabe von 1793 allein). Dalberg ließ Lambrechts Stück unter dem ersten Titel „Luftschlösser" aufführen.

diesem Plan erfahren jedoch Henriette und ihr Vater. Es kommt ein „verirrter Reisender“, etwas Abenteurer, der von seinen Reisen humorvoll zu erzählen weiß, „Hirngespinste“ von der Zukunft hegt, aber Henriette nicht so ganz gefällt. Trotzdem verlobt sie sich mit ihm, weil das so abgemacht ist. Nun erscheint an demselben Abend ein zweiter „verirrter Reisender“, der sich am andern Morgen als der Richtige entpuppt. Sofort tritt der Erste zurück, läßt dem im voraus bestimmten Schwiegersohn die Braut und zieht von dannen. Henriette verlobt sich also an einem Tage zum zweiten Male.

Dürfte man das Stück ernst nehmen, es wäre die bitterste Satire auf die Erziehung der Töchter jener Zeit. Mit ihrer Seele wird Fangball gespielt; sie verloben sich so schnell, wie wir einander kaum die Hand geben. Charakteristisch bleibt — trotzdem wir das Stück nur als Theaterstück ansehen wollen —, daß damals solche Vorwürfe zu einer Verwicklungskomödie verwandt werden konnten, ohne daß die Zuschauer eine bittere Ironie oder eine Unmöglichkeit darin sahen. Ein geistvoller Kopf hätte aus dem Irrtum, in den Henriette bei dem Inkognitospiel gestürzt ist, etwas anderes als diese mit der Wendung zum Guten durchaus zeitgemäße, wässerige Lösung geschaffen.

Zum Vorwurf einer auch im Einzelnen an Kotzebues Wirrwarr erinnernden, unmöglichen Verwicklungskomödie ist das Thema der Kindererziehung in dem Lustspiele „Er hat sie alle zum Besten, oder die Mütterschule“[1]) genommen. Herr Qualm hat eine Tochter aus erster Ehe, die er mit dem Sohne eines Freundes verheiraten will, Frau Qualm einen Sohn aus erster Ehe, Hans, einen verhätschelten, unerzogenen Burschen, dessen tolle Streiche von der Mutter stets verziehen werden. Hans soll auch heiraten, ein Mündel der Frau Qualm, die reiche Constanze. Nun kommt der vom Vater erkorene Schwiegersohn aus der Stadt an, hält das Haus jedoch für einen vornehmen Gasthof, weil ihn Hans vorher so beschieden. Tolle Verwicklungen ergeben sich nun. Mit dem Schwiegersohn kommt der Liebhaber der Constanze aus der Stadt, Hans verhilft seiner ihm zugedachten Braut zur nächtlichen Flucht, die aber nur als Drohungsmittel über einige Kartoffeläcker geht — kurz, das Ende der Posse sieht Constanze und

[1]) Er hat sie alle zum Beßten! oder die Mütterschule. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen nach dem Englischen des Doktor Goldsmith. Frey bearbeitet von Lambrecht. Aufgeführt auf der churfürstl. Nationalschaubühne in München. Augsburg, bey Conrad Heinrich Stage, 1785.

ihren Liebhaber, die Tochter des Hauses mit dem zugedachten Bräutigam vereint, Hans ist auf und davon gegangen, um Soldatendienste in der Stadt zu nehmen. So ist auch hier Aussicht auf Besserung trotz der schlechten Erziehung vorhanden.

Nicht ganz so schal und unersprießlich, freilich mit einer an das vorletzte Stück erinnernden jämmerlichen Lösung ist ein sittlich-ernstes Problem behandelt in dem Lustspiele „Der alte Junggeselle",[1] das im Titel wieder einmal nur die unbedeutendere Seite der Handlung benennt. Das Problem liegt hier so: Der Ehrbegriff ist durch die bürgerliche Gesellschaft so stark ausgeprägt, daß er die Persönlichkeit überwiegt: Leining will nicht heiraten, weil er makelhafter Geburt ist. Der Sturm und Drang ist längst verrauscht, und so führt nicht die Individualität die Lösung herbei durch Verachtung des von der Gesellschaft geprägten Moralbegriffes, sondern — der Zufall! Leining wird adoptiert, darf nun nach allgemeinem Ehrbegriff heiraten, und vollzieht, von keinen Skrupeln mehr geplagt, diesen Schritt. Auch „der alte Junggeselle" bekehrt sich durch die Adoptierung dieses seines natürlichen Sohnes zu der Ansicht, daß die Ehe ein gar löbliches Institut sei.

Das Verhältnis von Mann und Frau innerhalb der Ehe behandelt das Lustspiel Lambrechts „Und er soll dein Herr seyn, oder die Ueberraschung nach der Hochzeit".[2] Eine reiche, lebenslustige Witwe sucht einen Mann, der aber recht dumm und gehorsam und wenig eifersüchtig sein soll. Sie findet ihn in dem Bruder ihrer Gesellschafterin. Nach der Hochzeit wendet sich jedoch das Blättchen. Er kehrt sein wahres Wesen hervor, befiehlt und beherrscht. Sie ist anfangs empört, beginnt indessen ihren Gatten gerade dieser Männlichkeit wegen zu lieben und auf alle egoistischen Wünsche zu verzichten. Neben dieser spärlichen Handlung rinnt noch das Wässerchen einer zweiten: Die Haushälterin der Witwe giebt sich einem Glücksritter gegenüber als Herrin reicher Besitzungen aus, heiratet ihn, um dann mit einem großen Teil seines Vermögens zu verschwinden.

---

[1]) Der alte Junggeselle. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen. Nach dem Französischen [Le vieux célibataire des Collin d'Harleville] frey bearbeitet von Lambrecht. Aufgeführt auf der Schaubühne zu Augsburg unter der Direction Herrn Schopf des ältern. Augsburg, bey Conrad Heinrich Stage. 1785.

[2]) Und er soll dein Herr seyn. Oder: Die Ueberraschung nach der Hochzeit. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen, nach dem Englischen für das Deutsche Theater bearbeitet von Lambrecht. Augsburg, bey Conrad Heinrich Stage. 1786.

überaus unwahrscheinliche Handlung, Theaterpossen, nichts weiter.

Erquickender als diese gehaltlosen Fabrikate, zugleich für die sozialen Anschauungen Münchens ungleich charakteristischer ist ein Lustspiel, wie Babos Bürgerglück. Wir betreten damit den Boden des eigentlichen Bürgertums. Daß der Bürger Bürger ist, und nicht Vater oder Sohn, Mutter oder Tochter, wird nun betont. Worin seine Kraft und Gesundheit liegt, wo in seiner Sphäre sich Gegensätze schädlicher Art finden, wo er mit dem Adel und der Geistlichkeit in Widerspruch gerät, das schildern die folgenden Dramen. Unvermeidlich bei der Darstellung einer solchen Anzahl von Stücken ist es freilich, daß einzelne, die eben diese Punkte auch, wenn auch nur leise betonen, an anderer Stelle behandelt werden müssen — z. B. Babos „Fräulein Wohlerzogen" —, sodann, daß sich die Gegensätze innerhalb der Familie auch dort finden, wo das Bürgertum im Vordergrunde steht und demnach solche Dramen erst hier — dasselbe gilt dann vom Adel — herangezogen werden können.

Es ist eine erfreuliche Thatsache, die man beim Lesen z. B. von Westenrieders Schriften gewinnt, daß alle berechtigten Klagen über die drohende Verwilderung der Sitten den Kern des Bürgertums nicht betrafen. Dem widerspricht die Dramatik keineswegs. Der schlichte Bürger, dessen Dasein in aller Arbeitsamkeit und in ruhigem Behagen verlief, war keine geeignete Person für das Drama, das mit Tendenz die Auswüchse zeigen wollte und mußte. Wo er aber als wirkungsvoller Gegensatz seinesgleichen gegenübergestellt wurde, da war er der Bürger, der die höchste Blüte deutscher Kultur bedeutet, der durch Fleiß und Sparsamkeit zusammenrafft und zusammenhält, der reich an Sinn und Gemüt nicht im launischen Wechsel der Mode und entarteter Zeitströmungen untergeht, auf den wir noch heute stolz sein können. Mehr noch als in unsern Tagen, wo im Bürgertume weite Spaltungen intellektueller und praktischer Art sich ergeben haben, war für das 18. Jahrhundert (in dieser Hinsicht noch durchaus zum Mittelalter hinweisend) der Handwerker der Inbegriff aller bürgerlichen Eigenschaften und Tugenden. Aber es begann bereits durch das Streben nach falsch verstandener Aufklärung eine Mißachtung des bürgerlichen Handwerkerstandes sich zu zeigen, die — im einzelnen Falle wohl verständlich — für das gesamte soziale Leben nur schädlich sein mußte und bis auf unsere Tage immer größere Verbreitung gefunden hat. Anstatt das Handwerk zu heben oder, wie es in unsern Tagen ge-

schieht, wieder auf vielen Gebieten der Kunst zu nähern, gab man es und giebt man es auf, läßt die Söhne einen „höheren" Beruf ergreifen und entzieht dadurch die besten unbedingt notwendigen geistigen Kräfte dem Handwerk, ohne dem höheren Berufe wertvolles Material zuzuführen.

Handwerk hat goldenen Boden. Wie eine Bestätigung dieses Satzes erscheint das Babosche Lustspiel „Bürgerglück",[1]) das den Nachweis liefert, wie viel vernünftiger es für einen nicht reichen Mann sei, die Söhne ein Handwerk lernen zu lassen, anstatt sie dem gelehrten Berufe zu widmen.

Um diesen Satz nicht in einer Abhandlung, sondern in einem Drama zu beweisen, ist notdürftig eine „Handlung" ersonnen. Die Söhne der Hofrätin Wollrad sind Handwerker geworden, der eine Tischler, der andere Zinngießer, beide ihrer Meisterschaft stolz, beide wohlhabend. Nach achtjähriger Abwesenheit kehren sie das erste Mal heim, von der glücklichen Mutter freudig empfangen. Hiermit setzt das Stück ein. Ihr Onkel, der Finanz- und Kommerzienrat von Wollrad, erfährt erst jetzt, daß sie nicht, wie beabsichtigt, studiert haben, sondern Handwerker geworden sind. Sein Sohn Bonifazius, fast eine Karikatur von Dummheit, der nur tapfer Schulden zu machen versteht, ist unterdessen mit allen Mittelchen zum Regierungsrat befördert und schaut mitsamt dem adligen Herrn Papa voller Entrüstung auf den Bürgerwust ihrer Verwandtschaft. Der eine Sohn der Hofrätin heiratet die Tochter eines tüchtigen Kaufmanns, während der Vetter dieses Kaufmanns die Tochter der Hofrätin zur Frau erhält.

Alles atmet reines Bürgerglück. Recht freigebig sind alle Tugenden ausgestreut, die den Bürger zieren, ohne daß eine gewisse kernige Gesundheit den Personen dadurch genommen wird. Worin ihre Tüchtigkeit besteht, wie sie brav und gediegen sind, warum sie dem aufgeblähten verwandten Adel überlegen sind, das wird freilich nur gesagt, nicht durch Thaten bewiesen. Was geschieht denn eigentlich in dem Stücke? Die Söhne kehren zurück, sie geben sich dem Onkel zu erkennen, und es kommt eine Doppelverlobung zustande. Was ist dabei vorbildlich bürgerlich? Solche Erkenntnis zwingt unweigerlich dazu, diese Dramen eben nur ihres reichen Beiwerkes, der vielen einzelnen Züge wegen als

[1]) Bürgerglück. Lustspiel in drey Aufzügen. Von Herrn Professor Babo in München. 1792. (Dtsche. Schaub., 4. Jahrgg. V. Bd., Augsburg, 1792.) — Goed. V, 262 verzeichnet eine Berliner Ausgabe von 1792. 8°. —

kulturhistorische Dokumente zu betrachten und den Gedanken völlig zu ignorieren, ein Drama sei doch wohl in erster Linie ein Kunstwerk, das uns in aller Konzentration das Wollen und das Handeln nicht gleichgültiger Personen — einerlei mit welchem Ausgange, einerlei ob auf dem Hintergrunde einer bestimmten Zeit oder nicht, einerlei ob mit tendenziösem Beiwerk oder nicht — darstelle. Der Erfolg von Babos „Bürgerglück" bewies indessen, wie sehr es dem Volke gerade in dieser Form zu Herzen sprach.[1]) Jährlich erschien es auf dem Spielplan und erfreute durch die zahlreichen Ausführungen über die Vorzüge des Bürgertums, über seine gute alte Sitte, seine schlichte Tracht, seine ernsten Pflichten und heiteren Feste. Die Gestalten des Stückes lebten so in aller Gedächtnis, daß Alois Senefelder 1798 eine Fortsetzung von Babos Lustspiel, „Die Tischlerfamilie"[2]) schrieb. Der Meister Zinngießer mit der Frau Mutter lebt in der Ferne, Konrad Wollrad jedoch, der Tischler, sitzt in München mit Lotte, seiner Frau und seinen Kindern Anton und Hannchen. Zwei Söhne verdienen tüchtig in der Fremde, der eine in Dresden, der andere — so besagte wenigstens sein letzter Brief — in London. Da trifft eines Tages ein Fremder bei Wollrads ein, der sich Huber nennt, vom Meister Felix Grüße und 50 Dukaten bringt, sich überraschend schnell heimisch fühlt, und wie ein Sohn und Bruder aufgenommen wird. Er beweist seine hilfreiche, edelmütige Gesinnung auf mancherlei Art. Anton und Hannchen lieben Julie und Jakob, die Kinder des Kaufmanns Bruckmann. Die Doppelhochzeit ist beschlossene Sache. Da trifft den Meister Wollrad unverschuldete Not. Vom Heiraten kann nun nicht die Rede sein, denn es widerstrebt dem redlichen Bürgersinn, an Feste zu denken und ein Haus zu gründen in Tagen der Not. In diese traurige Lage greifen zwei ein: der Herr Regierungsrat Bonifaz von Wollrad und Huber, der Fremde. Jener hat bereits, um sich vor einem einsamen Hagestolzdasein zu retten, bei Bruckmann um dessen Tochter Julie angehalten. Das bürgerliche Element muß er wohl oder übel mit in Kauf nehmen, da seine Finanzen in den letzten Zügen liegen. Julie weist ihn ruhig

[1]) Eine Flugschrift von 1802 „Aussichten, Wünsche und Beruhigung fürs Vaterland" (Univ.-Bibl. Boica, 7) besagt auf S. 22, es sei keine Schande mehr, Bürger oder Bauer zu sein: „Das Bürgerglück von Babo und der Bürgerfreund von Destouches (1797, 1800) . . und andere ähnliche Schriften haben in Baiern ihren Zweck nicht verfehlt." —

[2]) Kgl. Hof- und Staatsbibliothek München, Cod. germ. 6236.

ab und nennt ihren Verlobten, Anton. Nun eilt Bonifaz zu diesem, um ihm Julie — abzukaufen. Anton weist ihm die Thür, er will nicht Kupplerdienste thun: „Julie, das edle Mädchen, liebt den Bettler Anton um seines armen Herzens willen noch eben so sehr, als wenn er Tausende zu ihren Füßen legen könnte.“ Bonifaz entfernt sich beschämt. Huber erscheint darauf und hilft den Wollrads aus der Verlegenheit, ohne daß es jedoch noch nötig ist, wie sich in demselben Augenblicke herausstellt. Die Lösung erfolgt durch die Erkennungsszene: Huber ist natürlich Ferdinand, der Sohn. Seine „Geschichte“, die er nun erzählt, liefert die Umkehrung von Babos Bürgerglück: Stets hat er die Seinen im Glauben gelassen, als ob er Tischler geworden sei, — er hat dagegen studiert, ward Begleiter eines Adligen, ja dessen Freund auf langen Reisen, that einem Lord Chesterbury „einen besonderen Dienst“, der ihm die Erbschaft von zwanzigtausend Pfund Sterling eintrug, und ist nun, im Herzen noch immer der Alte, gekommen, um Glück zu verbreiten. Den Schluß des Stückes bildet eine dreifache Verlobung, denn auch für Ferdinand besitzt der Kaufmann Bruckmann noch ein holdes Töchterlein.

Schon aus der Inhaltsangabe geht hervor, wie Senefelders Stück nicht ungestraft in der Zeit Kotzebues entstanden ist. Was bei Babo — die Mängel des Dramatischen unbeachtet — erfreut und wirklich kerniger Gesinnung entspricht, ist bei Senefelder ins Weinerliche, Theatralische, Flache verzerrt. Über Babos Stück liegt ein Hauch von Poesie, jener Poesie, die für uns mit dem behaglichen Dasein des deutschen Bürgers unzertrennlich verbunden ist; nichts davon ist bei Senefelder zu spüren. Wie leise spielt der Humor in Babos Stück durch, wenn die beiden Brüder heimkehren und sie mit ihrer Schwester, die sie nicht erkennt, scherzen, wie abenteuerlich und theatralisch ist dagegen das Auftreten Hubers! Das Bürgerglück schrieb ein Mann, dem es darum zu thun war, einen Herzenswunsch auszusprechen, die Tischlerfamilie ein Schauspieler, der gerade damals nicht mit irdischen Gütern gesegnet war.[1]) In der Geschichte Ferdinands liegt allein schon der große Unterschied beider Lustspiele. Felix und Konrad waren heimgekehrt und brachten Geld mit, das sie in achtjähriger harter Arbeit verdient hatten, Ferdinand erbt für einen „besonderen“ Dienst zwanzigtausend Pfund Sterling! So geschmacklos dieser Ausweg war, so wenig neu war er

[1]) Vgl. Allg. Dtsch. Biogr. 34, 8.

als dramatisches Motiv. Schon lange kehrten in den deutschen Dramen solche Reichgewordenen aus fremdem Lande heim, auch in den Münchener Dramen war dieses Motiv schon zweimal verwendet, und zwar jedesmal in Stücken, die die bürgerlichen Tugenden und Vorzüge priesen. Das eine aus dem Jahre 1776 war des Grafen Anton von Törring-Seefeld Lustspiel „Der Schuster und sein Freund“.[1])

In recht einfachen Verhältnissen lebt der Schuster Thomas, jedoch unverdrossen und von morgens früh bis spät abends emsig bei der Arbeit. Er ist der Typus des rechtschaffenen, aufgeklärten, aber nicht „gebildeten“ Bürgers. Seinen Lehrling Hans erzieht er väterlich und weist ihn zurecht, wenn der im Grunde brave Kerl ab und zu in Wirtshäusern nur zu gern auf das Gerede und Gezeter der zurückgebliebenen Philister über neue Einrichtungen und Verordnungen horcht. In diese schlichte Häuslichkeit kommt eines Tages ein Unbekannter, der nach dem Stande der Dinge sieht und sich schließlich als des Schusters alter Freund zu erkennen giebt. Vor zwanzig Jahren war er nach Amerika als Soldat gegangen, hatte dort den Beruf gewechselt, viel, viel Geld erworben, geheiratet, und kehrte nun in seine alte Heimat zurück. Dem braven Jugendfreund schenkt er Haus und Vermögen, verheiratet ihn mit der Schwester seiner Frau, den Lehrling Hans aber setzt er in die freiwerdende Schustersgerechtigkeit ein und läßt ihn seine Liese bekommen.

Zur wirkungsvollen Belebung dieser einfachen, schlicht durchgeführten Handlung hat Törring einen Adligen, den Herrn von Luftheim ersonnen. Das ist ein windiger, tändelnder Geselle, der mit jedem Frauenzimmer Liebeshändel beginnt, aber von dem Lehrling Hans barsch abgefertigt wird, als er mit der Liese schön thut. „Herr! das ist mein Mädel, und ein ehrliches Mädel! Sie läßt sich nicht so herumschmudeln; das ist ein Bissen, der für mich allein gehört. — Wische er sich das Maul ab.“ Luftheim: „Verdammter Flegel! ich will dir mores lehren!“ Hans: „Mores hin, mores her! laß er nur meine Liese ungeschoren, und scheer er sich zum Teufel!“ Luftheim: „Nicht so grob, Kerl! oder mein Degen soll — —.“ Hans: „Ihr Degen? der thut mir nichts; der ist nur auf die Nachtwächter abgerichtet.“ Luftheim: „Kerl! den Augenblick halt's Maul, oder —“ Hans: „Er hat mir

[1]) Der Schuster und sein Freund. Ein Lustspiel in zween Aufzügen, geschrieben für das churfürstliche deutsche Theater in München von A. G. v. T. z. S. Im Jahre 1776.

nichts zu schaffen, er Baron Haudegen! Weis ers, da bin ich zu Haus!" (I, 10.) Diese prächtigen Worte, in die ja auch der Musikus Miller dann seinen Stolz und die ehrlich erworbene Selbstständigkeit des deutschen Bürgers zusammenfaßt, erscheinen hier um so bemerkenswerter, als ein Graf sie seiner tendenziösen Dichtung einfügt. Zahlreiche kleine Züge verraten außerdem, wie sympathisch der Dichter seinen eigenen bürgerlichen Personen gegenüberstand, mit welcher Liebe er alles in gutem Sinne Bürgerliche zu kennzeichnen bemüht war.

Das zweite Drama, das jenes oben erwähnte Motiv eines plötzlich Heimkehrenden benutzt, um die guten Eigenschaften des Bürgertumes zu belohnen, ist Lambrechts (so viel mir bekannt) Originalschauspiel „Vergeltung".[1])

In unverschuldeter Not und Armut lebt Mme. Dörnburg mit ihren Kindern. Ihr Bruder kümmert sich nicht um sie, trotzdem er mit seiner Frau in üppigstem Wohlstand lebt. Zu ihnen kommt eines Tages ein ärmlicher Mensch, der sich als ihr Vetter zu erkennen giebt, aber um Hilfe bitten muß, da er auf der Heimreise von Surinam alles Vermögen durch einen Schiffbruch verloren hat. Gefühllos, oberflächlich in Gemüt und Bildung, weisen sie ihn ab. Iffler (so heißt er) geht nun zur Mme. Dörnburg, die trotz eigener Armut den Unglücklichen aufnimmt. Hier ist Herzensgüte und Charakter — Iffler wirft seine Maske ab und setzt Mme. Dörnburg als Universalerbin seines riesigen, nicht durch Schiffbruch verlorenen Vermögens ein. Nun kommen Knaufs sofort an, besuchen, seit Jahren zum ersten Mal — die „liebe Frau Schwester", werden aber von Iffler tüchtig beschämt. Vergeltung. Sie gehen leer in seinem Testament aus.

Stark ist in diesem Drama das spezifisch Bürgerliche nicht betont, aber es kommt dennoch zur Geltung. Dazu tragen Nebenzüge wie z. B. der bei, daß die Tochter der Frau Dörnburg einen einfachen Bürger heiratet, dem durch Ifflers Geld Gelegenheit geboten ist, ein eigenes Geschäft im größeren Stile zu gründen. Mit dem zweiten Akte ist die Handlung bereits erschöpft, d. h. die barmherzige Mme. Dörnburg als Erbin eingesetzt; der dritte Akt dient nur zur Beschämung der hartherzigen, geizigen Verwandten. Fast bis zum blassen Typus, in dem die Individualität verwischt ist, sind hier die einzelnen Personen

[1]) Vergeltung ein Schauspiel in drey Aufzügen. Von Lambrecht. Aufgeführet auf dem churfürstlichen Nationaltheater in München. Bey Joseph Lindauer 1789.

schon verallgemeinert; Ideen von Menschenwürde, Nächstenliebe tauchen bereits auf. Einen Schritt weiter, und wir sind nicht mehr auf dem Boden des Bürgertums oder sonst eines Standes; charakteristisch dafür das Singspiel des Augsburger Kaufmanns Johann Christoph von Zabuesnig „Philemon und Baucis oder Gastfreyheit und Armuth",[1]) zerflatternde Naturpoesie, die nur zeigen kann, wie leicht der Verlockung nachgegeben wurde, bei den in den letzten Dramen enthaltenen Ideen sich zu gegenstandslosen Schwärmereien zu verlieren.

Energisch und mit dem vollen Stolze des Patriziers ist der höchste Wert, die höchste Stufe des Bürgertumes zum Ausdruck gebracht in dem Schauspiel des bayerischen Rentkammerrates Joseph Anton von Destouches: „Die Patrizier",[2]) das mir gerade für Münchener Verhältnisse viel Bemerkenswertes zu enthalten scheint.

Die beiden Patrizier Thomas und Heinrich Prämer suchen mit einigen Freunden aus dem inneren und äußeren Rat das durch Kriege und andere soziale Mißstände arg verschuldete Land auf alle Weise zu retten. Ihre Feinde sind der Bürgermeister Edler von Hart und dessen Sohn Friedrich, die mit Hilfe eines gewissenlosen Kanzlisten (Strang) das dem ausgesogenen Lande abgewonnene Geld für sich verwenden, sich mit ihrer Stellung brüsten und dummstolz auf ihren Adel pochen, ohne in irgend einer Hinsicht dem alten würdigen Geschlechterruhm des Bürgeradels gleichzukommen. Des Thomas Prämer Tochter Kunigunde hat ein Kind von einem andern Sohne des von Hart, Ferdinand, der jedoch seit mehreren Jahren auf Kriegszügen abwesend ist. Seine Briefe an sein (ihm heimlich längst angetrautes) Weib werden von seinem Vater unterschlagen, da dieser die Heirat mit einer „Dirne", noch dazu mit der Tochter eines Bürgers, der aus niedrigem Handwerkerstande ursprünglich hervorgegangen ist, nicht zugeben, sondern seinen Sohn mit einer altadligen Dame vermählen will. Als die beiden Prämer in der höchsten Not die Lage des Volkes durch Herausgabe alter, durch ihre Vorfahren mühsam erworbener Schätze lindern wollen, da wissen der Edle von Hart

[1]) Philemon und Baucis, oder Gastfreyheit und Armuth. Eine Original-Operette in zween Aufzügen: von Johann Christoph von Zabuesnig. Cura pii Dîs sunt, et qui coluere, coluntur. Ovid Metam. L. 8. — Aufgeführt auf der Schaubühne zu Augsburg, unter der Direktion Herrn Voltolini. Augsburg, bey Conrad Heinrich Stage. 1792. (Fehlt bei Goed.)

[2]) Die Patrizier. Ein Schauspiel in drey Handlungen. Zusammen mit Bondelmont und Marie von Burgund in dem 1791 erschienenen Band: Schauspiele von Jos. Ant. v. Destouches u. s. w. (s. S. 282, 10).

und der höfische Kabinetssekretär von Auernham einen Verhaftbefehl gegen die Brüder zu erwirken und sich selbst als Spender der Gabe dem Fürsten hinzustellen. Unterdessen ist mit den Truppen aus dem Felde Ferdinand von Hart heimgekehrt. Sein erster Weg ist zu Kunigunde. Dann ergiebt sich durch eine Unterredung mit dem Fürsten das ganze auf Frömmelei und Betrug aufgebaute Komplott; den Prämers wird vom Fürsten reichlich vergolten, Ferdinand erhält seine Kunigunde öffentlich als Weib, der „Edle von" ist mit seinen Spießgesellen flüchtig gegangen.

Schon die Inhaltsangabe läßt die Verwandtschaft mit Kabale und Liebe erkennen. Stolz in dem Bewußtsein, ein ehrlicher deutscher Bürger zu sein, spricht hier Prämer als Patrizier aus, was Miller als schlichter Bürger des Handwerkerstandes sagt. In beiden Dramen ist die Ehre des Bürgerhauses der verdorbenen Welt eines dünkelhaften Adels gegenübergestellt. In beiden wird die Bürgerstochter von einem Adligen geliebt, dessen Herz gültiger ist als sein Wappenbrief, der sich scharf von dem Hintergrunde seiner Verwandtschaft abhebt. In beiden ist der Vater dieses Liebenden ein gewissenloser, nur mit Hilfe eines durchtriebenen Sekretärs (Wurm, Strang) sich haltender Schuft. In beiden weiß dieser Edle den Fürsten zu hintergehen. In beiden will der Vater den Sohn mit einer adligen reichen Dame verheiraten, in beiden ist er cynisch genug, dem Bürgermädchen Glück zu wünschen, daß ein Adliger ihr den Gürtel gelöst, in beiden hält der Vater eine Heirat mit dieser Dirne für einen Schandfleck, in beiden sucht man den Sohn aus dem Gedächtnisse seiner Geliebten zu reißen. Während aber Schiller mit bitterer Konsequenz und in erbarmungsloser Ehrlichkeit diese fürchterlichen Zustände zur reinigenden, *tragischen* Lösung führt, endet hier das Stück gut. Der Hintergrund beider Dramen ist der gleiche; ein ausgesogenes elendes Land; während aber der Stuttgarter Dichter seinen schwersten Fluch auf den Fürsten schleuderte, der im tollen Lachen mit seinen Maitressen das Weinen verkaufter Landeskinder überhört, stellte der Münchener Dichter einen Fürsten hin, dessen offenbare Schwächen von ebenso offenbarem guten Willen reichlich wett gemacht werden. Aber dieser Fürst ist doch Karl Theodor, das Land Bayern, die Stadt München. Nur verschoben erscheint die ganze Perspektive. Der Kammerdiener teilt dem Fürsten einmal die Urteile des „Pöbels" mit. Und das lautet im Jahre 1790: „Man beklagt sich, daß sich Euer Durchlaucht so selten sehen lassen, dem Volke keine Freudenfeste geben, und

daß die Residenz seither mehr einer Fürstengruft als einem Freudenpallast gleicht."

Der Fürst: Diese Klage las ich in den Finanzberichten niemals. Und dann noch weiter?

Kammerdiener: Daß die Hirschen, Füchse und Schweine auf den Aeckern der Landleute größere Privilegien haben als die Stände des Landes in ihren Territorien.

Der Fürst: Was schadet das den Stadtleuten? Soll ich auch diese einzige Neigung den Grillen eines Bauern aufopfern? . . . .

Verräterischer als jenes „seither" und dieses „auch" kann kaum etwas für die Absicht des Dichters sein. Und eine Seite darauf findet sich folgendes in seiner Umkehrung der bestehenden Verhältnisse doch nur allzu deutliche Gespräch:

Kammerdiener: Es giebt ja noch andere Leidenschaften . . So eine Herzensjagd wäre doch ungemein amusanter; und es fehlte doch Euer Durchlaucht ganz gewiß an solchem Wildprät nicht —

Der Fürst: Das kostet gar zu viel Geld! —

Kammerdiener: Und gesezt, gnädigster Herr! Es erfordert ein bischen mehr Aufwand! so wäre es doch dem Hofleben angemessener, wenn Euer Durchlaucht sich die Freude machten, in einer Assamblee den Wetteifer aus Diamanten und Rosenwangen glühen zu sehen, als wenn sich Euer Durchlaucht den ganzen Tag durch Wald und Moos müde laufen, und am Abend in der Gesellschaft eines Wildschweins nach Hause kommen.

Der Fürst: Geh! ich will nichts weiter hören! . . .

Dann macht der Kammerdiener den Fürsten auf einen „welschen Grafen, der vor acht Tagen an dem Hofe schmarozte," aufmerksam, der die „berühmten und unberühmten Schönen", begeistert wie Metastasio, besungen habe. Der Kammerdiener nennt Namen, adlig und bürgerlich. Der Fürst schaudert: „wie! auch Bürgerblut ist schon vergiftet!" worauf ihm der glatte Geselle entgegnet: „Warum soll das Blut eines bürgerlichen Mädchens frostiger seyn, als einer Leoninn?" Und als er dann dem Fürsten wieder einen von Sinnlichkeit durchglühten Vers jenes welschen Grafen vorliest, antwortet dieser mit seiner stereotypen Redensart: „Geh! und sage mir nichts mehr davon!" (II, 7.)

Dieser Fürst ist der Geschäfte müde, er fühlt sich in der Umgebung unwohl, er will die Klagen des Volkes nicht hören, kann sie nicht schlichten, und macht all dem ein Ende mit dem Entschlusse: „Ich reise heute Nacht.“ Auf sein Schloß Ludwigsburg will er. Der Oberst-hofmeister warnt ihn. Von den Hofleuten versteht keiner den andern. Sollen die alle Geschäfte erledigen? Einer klettert über den andern weg, jeder bereichert sich auf Kosten des Fürsten. Welche Klagen enthielt das Gespräch im Reiche der Toten, die hier nicht berührt wären? Die Berater des Fürsten sind Leute wie der Edle von Hart. An den Edlen von Lippert braucht nur erinnert zu werden. Die Räte „laufen mit langen Rosenkränzen zur Kirche“ (I, 5), in dem Beamtentum herrscht heimliche Angeberei, Sykophantenunwesen, ehrliche Offenheit wird für republikanischen Aufrührergeist ausgelegt (I, 10); im Kellergewölbe der Prämers stehen schwere Kisten, in denen das Geld liegt, das die Not des Volkes lindern soll; einer der bigotten Räte wittert da „Teufelsbahnerey, Alchimisterey, Freymaurerey“ (II, 19), verlangt nach geweihtem Öl in seiner erbärmlichen Angst, u. s. w.

Hoch über diese angefaulte, frömmelnde und sittenlose Welt erhebt sich nun das Bürgertum, stark in sich selbst, einfach und reich an Sinn und Gemüt. Der knorrige Heinrich Prämer ist der bestgezeichnete unter ihnen. Keine albernen Redensarten von Tugend, keine seichte Philosophie, sondern schlichte, herzliche Worte — vielleicht hier und da etwas zu absichtlich gewählt, und zu stark unterstrichen — kennzeichnen diese Patrizier. Was du ererbt von deinen Vätern hast, erwirb es, um es zu besitzen! Thomas Prämer spricht diesen Satz voller Stolz aus, indem er auf die Frage des Kabinetssekretärs: Man sagt: Sie zählten viele Ahnen? entgegnet: „Und was noch mehr ist, keinen, der seinen Bürger-Adel geerbt, sondern ihn wieder erworben hat.“ (I, 9.) Sie denken gern zurück in die Zeiten, wo ihre Urgroßväter Glashütten und Eisenhämmer in den Bergen anlegten, wo diese mit ihrem Schweiß sich Ruf und Ruhm erarbeiteten, aber sie wissen, daß sie nur als Enkel eine doppelte Pflicht zu erfüllen haben. Das schönste Bewußtsein ihres Wertes liegt ihnen in der Möglichkeit, dem Fürsten und dem Volke freiwillig dienen und helfen zu können. Das aber können sie. „Wir sind Bürger, und unsere Frauen Weiber. Weiber, wie das Wort einem jedem Ehrenwort ist, und sein Alles ist, wofür er sorgt und lebt!“ Kein lockeres Herumschwänzeln und Scharwenzeln, sondern feste Zucht und Sitte. In der Familie ruht alle Kraft des Bürger-

tums, des Staates. „Laß Dich halsen, mein liebster Mann," das ist der schlichte, schöne Dank, mit dem Frau Bärbe ihres Ehegatten Thomas Prämer Worte belohnt. —

Schärfer als zuvor ist uns in diesem Stücke schon die Forderung entgegengetreten, die von dem ererbten Adel erfüllt sein muß, will er auf Beachtung und auf den unleugbaren Wert seines Adels nicht verzichten. Aber es ist doch nicht möglich, diese Ideen weiter zu verfolgen, ehe wir nicht den Zusammenstoß des bürgerlichen mit dem geistlichen Elemente gestreift haben. Den Ausgangspunkt hierzu liefert eben die Familie und die Erziehung der Kinder, die uns in den bis jetzt besprochenen Dramen stets irgendwie entgegentraten. Fast durchgehends fand sich — ein treues Spiegelbild der herrschenden Anschauungen — die Thatsache, daß Vater oder Mutter über das Schicksal der Tochter entscheiden, ohne deren eigene Seele sprechen zu lassen. Zwar hatte schon Gellerts Lustspiel „Die zärtlichen Schwestern" einen Vater gezeigt, der seinen Töchtern zu der Heirat völlig freie Wahl ließ, und Gellerts Gedanke war mit der zunehmenden Aufklärung nichts Fremdes mehr, so daß häufiger im Drama jenes Vorgehen der Eltern als selbstverständliche Erscheinung sich zeigt, indessen drang diese Gewährung des Selbstbestimmungsrechtes durchaus nicht dem Bürgertume in Blut und Adern. Ja es machte sich gerade in Bürgerkreisen eine Reaktion geltend, als die von Stürmern und Drängern gepredigten Freiheitsideen eine trotzige Verachtung aller einengenden Bevormundung hervorriefen. Zu dieser Reaktion, die das junge Weib zur willenlosen Puppe machte, trug die geistlose alamodische Erziehung ihr gut Teil bei, indem sie dem jungen Weibe jedes ruhige, aus innerer Entwicklung sich ergebende Urteil von vornherein vorenthielt, die junge Seele mit glänzenden bunten Bildern vom Leben anfüllte, ohne ihr das Bewußtsein eigenen Wertes, ohne ihr einen Einblick in den tieferen Gehalt eines andern Menschen zu verschaffen. Ein trauriger schwacher Nachhall jenes gewaltigen Rufes nach Entfaltung des Individuellen war es, wenn in den Repertoirestücken am Schlusse ein matter Umschwung sich zeigte und ein Vater oder eine Mutter einsah, daß wohl die persönliche Neigung ihres Kindes wertvoller als vorgefaßte Pläne und Beschlüsse seien. Wenn sie es überhaupt einsahen, denn meistens fügte sich die Tochter blindlings; ja sie verlobte sich zum zweiten Male an einem Tage, sobald es sich herausstellte, daß der erste Bräutigam nicht der richtige war. Daß schließlich solche Verlobungen vom Dichter noch mit Worten wie innige Neigung

und Liebe gleichsam gerechtfertigt wurden, beweist nur, wie unendlich arm an echtem Gefühl jene Zeit war, wie schnell das Strohfeuer der Empfindung und Leidenschaft, das durch Rousseau geschürt war, niederbrannte, und wie selten sich eine wärmende, kräftig genährte Flamme entzündete. Immerhin barg aber gerade diese das Seelenleben des jungen Weibes kaum beachtende Erziehung einen Trost in sich selbst: die Forderungen an die Ehe blieben so armselig, so wenig individuell, daß die spätere Erfahrung kaum eine Enttäuschung sein konnte. Daß zwischen Mann und Weib mehr als körperliche Gemeinschaft bestehe, wie sollte das den Einzelnen zum Bewußtsein kommen? Und die Einzelnen bildeten die Mehrheit, die Gesellschaft. Das ist wichtig, weil gerade in jener Zeit, die nach dem stumpfen Dahinleben mehrerer Menschenalter neue Säfte in alte Körper goß, die ja das viel mißbrauchte Schlagwort von der Persönlichkeit prägte, vielfach Ehen geschlossen wurden, aus denen nur das Tier und die Notdurft sprachen; aber schon damals erhoben sich dagegen entrüstete Stimmen. So rief Westenrieder aus: „Liebe schwören, und sie nicht empfinden; seinen Körper um Geld, seine Freiheit um fantastische Ehre verkaufen, oder feige verkaufen lassen; einer Beischläferinn ihren Lohn mit seiner Ehre bezahlen! ist das nicht Niederträchtigkeit? Schande?!“ Dann giebt er, natürlich in seiner warmherzig-moralisierenden Art, den Vätern und Müttern eindringliche, warnende Ratschläge, die Erziehung ihrer Kinder so zu leiten, daß nur die Erkenntnis des inneren Wertes und der seelischen Verwandtschaft sie zur Heirat, zur „unzertrennlichen Gesellschaft“ führt. Tüchtige Erziehung, dann aber eigene Wahl, Freiheit! Auf diesen Grundton ist Westenrieders Schrift über die Ehe gestimmt! „Höret mich, ihr Väter und Mütter! Ihr Tyrannen, die ihr euch einer Gewalt anmaßet, auf die Gott selbst Verzicht gethan, da er dem Menschen die Freiheit gab!“

Häufig mochte angeborene, tiefere Empfindung in der Frauenseele noch ersetzen, was dem Kinde durch die Erziehung vorenthalten war. Wie aber sah es mit dieser „Freiheit“ aus, wenn die Eltern ihre Tochter noch vor der physischen und psychischen Reife dem Leben entzogen und sich an der Natur versündigten, indem sie jede Möglichkeit eigener Entwicklung dem Kinde raubten? Hatten sie ihr Kind dem Kloster übergeben, so konnten sie sich in der Meinung, ein frommes Werk gethan zu haben. Daß es eine Sünde sei, ein Menschenkind,

das nun einmal an die Erde gebunden ist und mindestens ein Anrecht auf einen Blick in dieses Dasein hat, allem Menschlichen zu entziehen, kam den Eltern und ihren Beratern natürlich nicht zum Bewußtsein. Sie wiegten das junge Ding in mystische Vorstellungen von geistiger Brautschaft ein, sie spielten mit einem unentwickelten, hilf- und wehrlosen Wesen. Hier setzte darum, auch auf dem Gebiete des Dramas, der Kampf ein, als der Ruf nach Freiheit ertönte. In Frankreich hatte de la Harpe mit seiner Melanie 1770 eine Kritik an dem Klostergelübde geübt. In Deutschland fand Gotters Mariane tiefgehenden Erfolg, zuerst in protestantischen Ländern. Sobald das Stück aber erst in katholischen Gegenden Eingang gefunden hatte, wirkte es um so nachhaltiger, weil es den Meisten eine Lebenserfahrung bedeutete. In den ersten Jahren der Regierung Karl Theodors wurde es öfter aufgeführt;[1] als dann aber die Dunkelmänner immer eifriger ihre Maulwurfsarbeit fortsetzten, auf Stillstand Rückschritt folgte, da verbot im Jahre 1794 das Zensurkollegium die weitere Aufführung von Gotters Mariane, „da wir es für die jetzigen Zeitumstände nicht mehr räthlich finden“![2]) Mochte man es aus ängstlicher Scheu nun auch verbieten, es hatte längst im Verein mit andern Stücken seine Schuldigkeit gethan, es hätte vollends im Jahre 1794 nichts mehr „geschadet“. Jeder schmerzlich-leidenschaftliche Ruf nach Freiheit war ja längst unterdrückt, eine neue Aufführung hätte nur neue leise Seufzer hervorgerufen.

Die Besten der Nation hatten sogar die alte Forderung nach der Ehe der katholischen Geistlichen gestellt, Schuhbauer hatte „dringende Vorstellungen an die Menschlichkeit und Vernunft um Aufhebung des ehelosen Standes der katholischen Geistlichkeit“ (1782) gerichtet, der freisinnige, als Mensch und Schriftsteller gleich vornehme Verfasser der „Vertrauten Briefe eines Geistlichen“ (1786), Georg Alois Dietl,[3]) hatte die traditionelle Pflicht der Ehelosigkeit bitter beklagt, von der Erziehung durch die Ehe gesprochen und sie indirekt gefordert..

---

[1]) Strobel nannte es im Censor (I, 33) ein „herrliches, dem Geist unsrer Zeiten angemessenes Stück“.

[2]) Kgl. Kreisarchiv München, Schreiben dd. 2. April 1794. Am 17. Oktober 1792 war es dem Intendanten Graf Seeau noch freigegeben.

[3]) Vgl. Karl Theodor Heigel, „Ein Schöngeist in der Soutane vor hundert Jahren“, Histor. Vorträge u. Studien, Dritte Folge, München, 1887, S. 76—85.

Unter den Dramatikern griff Blumhofer[1]) am ruhigsten und deutlich auf Münchener Verhältnisse hinweisend das Klostergelübde an.

In dem Lustspiel „Die geistliche Braut als weltliche Hochzeiterin“[2]) soll Röschen Moser, reicher Bürgersleute Kind, in ein Kloster gegeben werden, um irdischen Anfechtungen zu entgehen. Sie ist von ihrer Mutter, einer echten Betschwester, und ihrem Beichtvater so lange gequält und dahin gebracht, daß es selbst ihrem Vater scheint, als thue sie diesen Schritt freiwillig. Durch einen Freund Mosers, den aufgeklärten, wackeren Goldschmied wird Röschen noch in letzter Stunde vor dem unglücklichen Schicksal bewahrt. Moser durchschaut das frömmelnde Wesen seiner Frau, Röschen wird an einen schlichten, ehrlichen Bürger und Bortenmacher verheiratet, und geht so ihrem Glücke entgegen.

Das Stück ist für uns gerade durch seine unkünstlerischen Längen wertvoll. Zwiefach war die Absicht des Dichters, die er selbst in der Vorrede ausspricht: Die thörichte, dem Individuum und dem Staate schädliche Unsitte zu geißeln, übereilte Klostergelübde zu thun, sodann die Sitten des Bürgerstandes überhaupt zu schildern. Recht gut sind die einzelnen Bürger getroffen. Sie gebrauchen Bilder, wie sie ihr Handwerk ihnen nahe legt, sie erscheinen darnach auch klüger oder derber oder leichter, wie z. B. Weber, Schlosser, Schneider. Gemeinsam ist ihnen allen eine gewisse Rückständigkeit, eine geistige Beschränktheit, gegen die der Goldschmied mit seinen gesunden Ansichten vorteilhaft absticht. Nicht wie der Verfasser mit einer gewissen Ängstlichkeit in der Vorrede glauben machen will, in Hamburg oder Berlin oder Wien, sondern eben nur in München kann sein Stück spielen. Zunächst weist die Sprache, teils sogar Münchener Dialekt unweigerlich darauf hin, sodann kommen Fragen zur Erörterung, die die Aufklärung in München zwischen allem Katholischen und nicht Katholischen ergab.

---

[1]) Maximilian Blumhofer, geb. 1759, Schüler Anton Buchers, blieb bis 1784 in München, ging dann nach St. Petersburg, wo er sich dem Theater und der Musik widmete. Als Satiriker trat er außer mit seinem oben erwähnten Lustspiel noch mit einer in Prosa abgefaßten „Satyrischen Schlittenfahrt“, München, o. J., hervor. -- Baader, I (A—K), S. 103 f.

[2]) Die geistliche Braut als weltliche Hochzeiterinn. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen von dem Verfasser der Schweden in Bajern. (Motto aus Popes elements of criticism: Die Züge, obgleich nur schwach gezeichnet, sind richtig entworfen.) München, bey Johann Baptist Strobel. 1784. (Fehlt bei Goed. V, 361.)

Da meint der Schneider, die neuen Bücher seien so gefährlich, und der Geistliche sage es auch stets. „Aber laß deines Sohns (— die Alten lesen grundsätzlich nichts, da sie es nicht können —) Bücher durch eine burgerliche Kommission untersuchen! schmeiß die lutherischen ins Feuer, und gieb ihm die Legend der Heiligen zu lesen.“ (I, 2.) Der Schlosser entgegnet dem Goldschmied: „Meinetwegen werdet ihr alle lutherisch, ich bleib fest auf meinem Glauben.“ Der vom Goldschmied hochgeschätzte Bortenmacher ist „auch einer, der so lutherlt. Er glaubt an keine Hex, will in den Kirchen die deutschen Gesänge eingeführt haben,[1]) lobt die Toleranz, und liest immer in der Bibel, wie ein leibhafter Lutheraner“. (I, 4.) Der Weber sieht ein, daß der Goldschmied ein bißchen weiter denkt und hebt die Schuld an allem hervor: „Wir sind halt so. Hätten uns unsere Eltern, Kindsmenscher, Schulmeister, Kristenlehrer und Prediger die Sache anderst beygebracht, so wären wir anderst.“ (I, 6.) Der Bortenmacher findet keine Arbeit, man „weis so nicht, was hinter euch steckt, seyd ihr lutherisch oder katholisch, man sieht euch nie in einer Kirche, man hört euch zu Haus nie laut bethen, ihr habt sogar lutherischen Gesellen Arbeit gegeben, ist das nicht ein Schand und Spott für uns uralt katholische Burger?“ Die Nachbarsleute warnen vor ihm. „Wenn ihr nicht ein so nothiger Lump wäret, habens gesagt, so glaubten sie wahrhaft, ihr wäret ein Freymaurer.“ (II, 8.) Den Goldschmied empört diese Behandlung des armen Bortenmachers durch die andern Bürger. „Ihr gehört auch zu jenem großen Haufen, der immer Religion! Religion! schreyet, ohne sie im mindesten auszuüben. Wenn man euch einen Heiligen oder nur ein Votivtaferl verrückt; wenn man nur um ein paar Leuchter, oder ein paar Maybüsche zu wenig auf den Altar stellet; wenn man euch einen Gegenstand des Aberglaubens aus dem Weg räumen will, dann lärmet ihr und schreyt mit heiserer Stimm über Verfall der Religion, über Freygeisterey und Unglauben.“ (II, 10.) Als auf dem Markt ein lutherisches Buch verbrannt wird, da rennen Gevatter Schneider und Handschuhmacher durch die Gassen. (III, 11.)

Das Thema des Klostergelübdes wird vom Goldschmied und der Frau Moserin durchgeführt. Der Goldschmied greift die Nonnenklöster scharf und ohne zu übertreiben an. Er belehrt die andern Bürger über den sittlichen und sozialen Schaden, der darin liegt. „Gieb deiner

[1]) Vgl. zu dieser Anspielung S. 137 Anm. 2.

Tochter kein Geld mit, so wird man ihr ohngeachtet der Aufnahm die Klosterporte vor der Nase zusperren. Sieh, eine solche Bewandniß hats mit dem Klosterberuf der Mädchen." (II, 5.) Daß sie reich ist, erleichtert der Frau Moserin ihre Frömmigkeit. Voller Schadenfreude erzählt sie ihrem Manne, daß die Tochter einer andern Handelsfrau nicht aufgenommen sei. Dabei „wetzt sie den Daumen und Zeigefinger übereinander". „Sie kann nicht so aufdaumen wie wir." Freilich ärgert sie's, daß man über ihre Kinderzucht abfällig spricht. „Aber schon gut, schon gut! ich wills dem Pater Prediger sagen, der muß mir nächstens wider die Verläumdung, wider die Leutausrichterey und wider das üble Nachreden losziehen." Und dann beginnt sie sich in ihrer wahren Gestalt, wie sie schwerlich in Hamburg oder Berlin so denkbar wäre, zu zeigen: Will mir schon einen Frieden schaffen, weis es schon, was mir die Kerzlerinn von der dickwampeten Melberinn, von der bucklichten Bäckinn, von der kropfichten — — hier unterbricht sie ihr Mann. (II, 1.) Sie liefert eine Charakteristik des Pater Beichtvater, wie sie ja auch nicht in Hamburg oder Berlin 1784 denkbar ist, indem sie ihre Tochter ermahnt, hübsch acht auf des Paters Worte zu geben: „jetzt wird dir der Welt- Fleisch- und Teufelsteufel mehr als jemals zusetzen, hat er gesagt; wird dir die heiligen Klostergedanken mit seinem verdammten höllischen Blasbalg aus dem Herzen blasen wollen, hat er gesagt; wird deine Seele mit dem schwarzen Kleid der Bang- und Traurigkeit anthun wollen, hat er gesagt" u. s. w. (III, 1.)

Reicher an solchen kleinen Zügen, die das Bürgertum Münchens und die Geistlichkeit charakterisieren, ist keines der besprochenen Stücke. Anmerkungen über Mode, Erziehung, politische Weisheit des Bürgers und dergleichen finden sich noch zahlreich.

So maßvoll bei aller Energie hier die Bekämpfung kirchlicher Mißbräuche geschah, so maßlos hatte schon sieben Jahre zuvor ein Fanatiker dasselbe unternommen. In Form und Inhalt von fessellosem Sturm und Drang erfüllt, rüttelte das Schauspiel „Die neuen Vestalinnen"[1]) an dem Bau des Klosterwesens.

In einem „Prolog an die Schönen" warnt Lengenfelder[2]) — er ist der Verfasser — die jungen Mädchen davor, ins Kloster zu gehen und den Schleier zu nehmen, um Liebesqualen zu entgehen. Er schildert

[1]) Die Neuen Vestalinnen ein Schauspiel in trochaischer Versart. 1777.

[2]) Johann Nepomuk Lengenfelder (Längenfeld), geb. 1753 zu Straubing, stud. in Ingolstadt, ging dann zur Bühne; zerrüttete Gesundheit zwang ihn

sodann die Heuchelei und den verbissenen Gram der Nonnen, deckt fürchterliche Zustände hinter Klostermauern auf. Die Oberin ist Mutter zweier Kinder, der Pater Franz so etwas wie ihr Gemahl. Beide unterschlagen Tausende von Gulden und leben herrlich auf Kosten der Armen. Die Entdeckung dieser sauberen Zustände führt das Eindringen des Liebhabers einer Nonne in die Klostergruft herbei; statt des süßen Stelldicheins mit der Nonne wird toller Lärm geschlagen, der über die Klostermauern hinausdringt, so daß Fürst und Bischof davon vernehmen, eine strenge Untersuchung angestellt wird, die Nonnen ihres Gelübdes entbunden werden. Alle bis auf drei ältliche treten wieder in das Leben zurück. Pater Franz sucht zu fliehen, wird aber erschossen, die Oberin läßt eine der an der Entdeckung schuldigen Nonnen vergiften, unglücklicherweise nimmt jedoch eine unschuldige Nonne, noch dazu die Tochter der Oberin, das Gift; diese tötet sich selbst. Der feurige Liebhaber, der in die Klostergruft zu seiner Geliebten drang, wird vom Bischof mit dieser feierlich getraut.

Maßlos, wie gesagt, sind die Angriffe, und dennoch, sie entsprachen zum Teil der Wahrheit. Aus Bronners eigener Lebensbeschreibung,[1]) einem durchaus auf Sachkenntnis beruhenden Werke, geht hervor, wie schlimm sich an den Nonnen die Unterdrückung aller natürlichen Bedürfnisse rächte, zu welchen Ausschreitungen sie notwendig kommen mußten. Auch Feßlers Rückblicke auf seine siebzigjährige Pilgerschaft (1824) und andere aus eigener Erfahrung niedergeschriebene Dokumente geben Nachricht von den damaligen Zuständen hinter Klostermauern.

In schaurig pathetischen Trochäen — das ganze Drama rollt in Trochäen dahin — werden hier alle Laster der Klöster zusammengefaßt, ja

„Eigennutz, und Tyranneyen,
Aberglaube, Unterdrückung,
Götzendienst, und Simonien,
Ausstudirte Mördereyen,
Menschenhaß, Betrug, Verstellung,
Menschenhandel, stumme Geilheit,
Sind die kleinsten eurer Laster!“ (III, 1.)

Wie hier die Phantasie des Verfassers hart an Unsinn streift, so werden auch die Motive, die das Schaurige der Klostergruft ausmalen,

---

zur Aufgabe dieser Laufbahn. Er starb in größter Armut im Spital der barmherzigen Brüder zu München am 25. Mai 1783.

[1]) Franz Xaver Bronner, Lebensbeschreibung, 3 Bde., 1795.

also rasselnde Gebeine, Mord, Dolch, Moder voll gehäuft, so bewegt sich die Sprache in lauter volltönenden, stets den Superlativ einer Empfindung ausdrückenden Wörtern. Nicht ohne redliche Absicht sind die einzelnen Personen zu charakterisieren unternommen, jedoch kaum über Vertreter von Tugend, Laster, Leidenschaft hinausgebracht. Der Pater Franz ist am liebevollsten behandelt. Köstlich sind seine Selbstgespräche, die zu unfreiwilligem Humor sich erheben. So schließt er einen Monolog, in dem er sich die Mittelchen zurecht legt, wie er in den Besitz einer jungen Nonne kommen kann, mit den Worten:

„Ja, nun ist es vollends richtig,
Da auch mein Gewissen ruhig,
Was doch nicht ein Mönchsgewissen
Für ein liebes, gutes Närrchen!
Wenn es noch so voller Unruh,
So läßt sichs doch gerne stillen,
Wenn es der Probabilismus
Nur ein bischen hutscht, und einwiegt!
Doch! itzt kömmt wer? hurtig Schnautze!
Lege dich in frömmre Falten!“ (III, 5.) —

Noch in zwei Dramen erschien ein Angriff auf die Ungültigkeit unfrei gegebener Klostergelübde; in beiden wurde dasselbe Motiv — Eindringen eines Liebenden in den Klosterbezirk — verwandt, aber beide Dramen verlegten den Schauplatz in fremdes Land und fremde Zeit.

Nach Marmontels Erzählung dichtete Babo sein musikalisches (von Peter Winter komponiertes) Drama „Kora und Alonzo“.[1])

In einer Gewitternacht wird Kora, eine Sonnenpriesterin, während des Tempelbrandes von ihrem Geliebten Alonzo, einem jungen Kastilianer, fortgeschleppt. Indianer nehmen sie gefangen. Nach bestehendem Gesetz soll sie nun mit ihrem Vater und ihren zwei Brüdern verbrannt

[1]) Kora und Alonzo, ein Drama mit Musik vermischt. Nach Marmontels Erzählung frei bearbeitet. — Die Musik ist von Herrn Winter. — Mit Begnehmigung eines kurfürstl. Bücher Censurkollegiums. Gedruckt bey Joh. Paul Vötter, kurpfalzbaierischen Hof-Akademie und Landschaftsbuchdruckern. O. J. [1780, aber schon 1778 geschrieben.] Im Kgl. b. Reichsarchiv, Verlassenschaftsakten Seeaus, befindet sich eine „Specification Einiger von dem Churfl. Balletmeister Le Grand für Titl: Churf. Theater-Intendant Gr. v. S. Exc. zum National Theater ohne rückerhaltene Entschädigung erweislicher maßen gemachten Auslagen, die er unerachtet vielen Monitirens nicht mehr erhalten konnte“. Daraus geht hervor, daß anno 1778 gezahlt wurde „für das Melodram Cora und Alonzo auf hohe Anbefehlung an Herrn Profeßor nunmehrigen Hrn. geheimen Secretair und Rath Babo 110 fl., an Hrn. Kapellmeister Winter für die Musik 132 fl.“.

werden. Im letzten Augenblicke stürzt Alonzo herein, bekennt, daß er sie, die Willenlose, entführt hat, daß sie außerdem von einem Gelübde nicht gebunden sei, das sie unerfahren, ohne die Liebe und das Leben zu kennen, gegeben habe. Der König der Inkas sieht das ein, läßt sie am Leben, und erlaubt obendrein allen Priesterinnen, zu gehen oder zu bleiben, ganz nach freier Wahl.

Denselben Stoff, im alten Rom spielend, behandelt Crenzins[1]) Trauerspiel „Die Vestalinnen",[2]) das nur in der Lösung eine bemerkenswerte Änderung enthält. Der Liebende, Osmid, stürzt auch hier im letzten Augenblicke herein, um Ericia zu retten und die Auguren von der Opferung Ericias abzuhalten, da wahrt jedoch die Oberpriesterin der Vesta die Heiligkeit des Ortes und des Gelübdes, indem sie Ericia erdolcht. Deutlich enthält dieses Drama einen verkleideten Angriff auf das Nonnenwesen des 18. Jahrhunderts, deutlich spielen undramatische Erörterungen über Frauenerziehung auf die Zeit — undenkbar sind sie für das alte Rom — an. Das Drama ist leidenschaftlich geschrieben, zeigt in der Sprache den Geniestil, ja es geht in der schrankenlosen Gefühlsäußerung so weit, daß dort, wo dem Dichter die Sprache versagt, der Schauspieler Anweisungen bekommt, pantomimisch mehr auszudrücken. Wie die Gespräche nicht Dialog, sondern lange Beteuerungen und Betrachtungen sind, so zerfließen die szenischen Bemerkungen, die sogar die fehlende psychologische und praktische Motivierung ersetzen müssen. (I, 3. II, 4. II, 5! dreimal, II, 6! u. s. w.)

So sehen wir, daß selbst auf einem Gebiete, wo bisher alle Tradition doppelt heilig gehalten war, die Ideen der Aufklärung und

---

[1]) Anton Adolph von Crenzin, geb. 1753 in München, wo sein Vater kurbayerischer Artilleriehauptmann war. Nach vollendeten Studien ging C. 1774 zur Bühne, spielte eine Zeitlang in Regensburg, zog dann in Wandertruppen umher. So war er in der Wetzelschen und in der Hofmannschen. Er schrieb zahlreiche Dramen, die mit ihren stets wechselnden Verlagsorten des Verfassers unruhiges Wanderleben kennzeichnen. Goedeke nennt ihn nicht. Vgl. Baader, Das gel. Baiern, I (A—K), Spalte 200 f. Dort auch weitere, keine neuen Lebensdaten enthaltende Litteraturangaben.

[2]) Die Vestalinnen. Ein Trauerspiel in drey Aufzügen, von Ad. Ant. Crentzin. 1790. (Dtsche. Schaub. 3. Jahrgg., I. Band, Augsburg.) — Das Drama erschien später unter dem Titel: „Osmid und Erizia, ein Trauerspiel in drei Aufzügen. Mannheim bei Tobias Loeffler 1801." Ohne Verfasserangabe. Die umfangreichen szenischen Bemerkungen mit lateinischen, der Dialog mit deutschen Buchstaben gedruckt.

Befreiung verkündet wurden, daß eine Kritik an kirchlichen Mißständen geübt wurde, die man bislang entweder nicht empfunden, oder stillschweigend ertragen hatte. Viel häufiger nun, freilich ohne die schöne Konsequenz, ja, mit einer köstlichen Ironisierung der eigenen Forderungen, wurde an einem alteingewurzelten Übel gegraben, das mit Worten beseitigt ward, in der That aber unveränderlich weiter bestand. Das ist die Bekämpfung adliger Vorurteile und adligen Dünkels. Nirgends zeigt sich wie hier der angedeutete sonderbare Widerspruch zwischen dem, was so schön in den Werken zu lesen stand, und dem, was als thatsächliche Wirklichkeit bestehen blieb.

Wiederum von Frankreich, dem in Kunst und Leben an Vorherrschaft des Adels übersättigten Frankreich des roi soleil, kamen die befruchtenden Keime. Selbst ein so ausgesprochener Gegner Rousseaus wie Voltaire ließ in seiner Nanine[1]) schon 1749 einen Adligen auf alle thörichten Adelsvorurteile verzichten und ein bürgerliches Mädchen heiraten. Immer mehr lud sich dann die Atmosphäre mit den Ideen der Freiheit, Brüderlichkeit und Gleichheit, die in der großen Revolution zu gewaltiger Entladung kamen. Auch nach Deutschland sprangen leuchtende Funken hinüber; aber es blieb beim unheimlichen Leuchten. Gerade hier versagte in der Wirklichkeit aller Erfolg. Das spiegeln die Dramen, wüßten wir es nicht aus der Geschichte, deutlich genug wieder. Wie lahm und zahm war hier alle Kritik. Über typische Schwächen — das gilt sowohl von der bayerischen wie außerbayerischen Litteratur — kam sie nie hinaus. Ja, die matte Individualität, nach der die Dichter wohl strebten, wurde von vornherein durch typische Namen wie Edelheim, Ahnenstolz, Neuburg, Altenburg, Rittersturm, Kriegsburg u. s. w. verwischt und fast allen Angriffen wurde der Stachel genommen, indem die Adligen, die sich über irgend ein Standesvorurteil hinwegsetzten oder vielmehr hinwegzusetzen versuchten, sofort von dem liebenswürdigen Dichter die Mitteilung bekamen, daß z. B. das arme edle Mädchen, dem ihre Liebe sich zuwandte, eine verkappte Adlige sei. Immerhin werden wir — es handelt sich nun allein um die bayerischen Dichter — einen Unterschied zu machen haben, der mir nicht unwesentlich erscheint. Etwas anderes ist es, wenn hohe Adlige wie Graf Törring, Graf Savioli, Graf Morawitzky, von Nesselrode, von Eckartshausen

[1]) Ich erwähne sie hier besonders, weil sie für München nicht ohne Bedeutung blieb; in einer freien Bearbeitung des kurfürstl. Rates von Dufresne, Augsburg, 1776, wurde sie häufig aufgeführt.

u. s. w., etwas anderes, wenn Bürgerliche ihre Personen von der Gleichheit aller Menschen, von der Überwindung alter Vorurteile reden lassen. Jenes wird uns stets wertvoller erscheinen müssen, bei den bürgerlichen Gleichheitsschwärmern wird man den Gedanken vom Fuchs und den sauern Trauben nicht los. Theoretisch mochten sie ja alle recht haben; von dem idealen Standpunkt reiner, abgeklärter Menschlichkeit war es und ist es thatsächlich einerlei, wer das Urteil über die Thorheit des Adelsdünkels fällt, denn es ist von diesem Standpunkt aus schlechterdings nicht möglich, dem Fürsten auch nur den geringsten Vorzug vor dem Bürger, d. h. einem Menschen vor dem andern zu geben, sofern natürlich beide die tiefe Bedeutung dieses Wortes erfüllen, und dennoch — in dieser Welt der Dinge, die uns unsere geheimsten Gedanken eben um ihrer Idealität willen unschätzbar wertvoll macht, ist es thöricht, den durch den Lauf der Dinge, durch die Geschichte geprägten Wert des Adels dann zu verachten, wenn die Lebenden sich ererbten Vorrangs würdig erweisen. Und daß hier die Worte der bayerischen Adligen nicht leere Worte waren, beweist zum Teil schon die Thatsache, daß gerade die Adligen in der vordersten Reihe der Aufklärungskämpfer standen, daß sie zusammen mit dem Bürger ein Ziel erstrebten. Notwendigerweise mußte ihnen dort, wo der Bürger durch sittliche und geistige Größe Achtung einflößte, der Gedanke kommen, ob denn allein ererbte Vorzüge äußerlicher Art sie zu verletzenden Vorurteilen berechtigten. Darum ihr ehrliches Erörtern aller Standesfragen, das selbst in seiner Mattheit und selbst darin, daß es nur auf dem Papiere geschah, einen Schritt vorwärts bedeutete. Der leere Dünkel war damit von den Beteiligten und Einsichtsvollen als thöricht zugegeben.

Groß ist der Gesichtskreis nicht, in dem sich die hierher gehörigen Dramen bewegen. Entweder dient — als das Natürlichste, vor dem jeder eingebildete Vorzug schwindet, — die Liebe eines Adligen zu einer Bürgerlichen dazu, alte Vorurteile zu verachten, oder es handelt sich nur um Sittenschilderungen des Adels, d. h. die Figur des Wüstlings vor allem tritt in den Vordergrund.

Die Mehrzahl der Dramen gehört der ersten Gruppe an.

In Nesselrodes Schauspiel „Der adeliche Tagelöhner“ [1]) liebt ein junger Graf die Tochter eines Bauern und will sie allen Standes-

[1]) Der adeliche Tagelöhner. Ein Schauspiel in drey Aufzügen von F. G. v. N. z. H. Aufgeführt auf dem churfürstl. Theater zu München. Mit Genehmhaltung des churfürstl. Büchercensurcollegiums 1776.

vorurteilen zum Trotz heiraten. Daraufhin eröffnet ihm der Bauer, daß er — ein Adliger ist. Nun hat der junge Graf nur noch den Widerstand seines Oheims, des Präsidenten zu überwinden. Dieser, ein cynischer, gewissenloser Mensch, will die schöne Bauerndirne zur Mätresse haben und seinen Neffen mit einer reichen Gräfin verkuppeln. Er läßt den Bauern des Diebstahls verdächtigen und einkerkern, um ihn dann ohne Verhör mit den Soldaten nach Amerika zu schicken. Durch einen ehrlichen Packjuden (s. S. 304) kommt der Betrug des Präsidenten ans Licht, er wird vom visitierenden Statthalter entsetzt, der Bauer befreit. Dieser ist des Statthalters längst gesuchter, in bitterer Reue herbeigesehnter Sohn, der einst vom Vater wegen unstandesgemäßer Heirat verstoßen war. So heiratet der junge Graf kein Bauernmädchen, sondern die Gräfin Moulo. Der Präsident nimmt Gift.

Wie in diesem Drama der Stoff von Geßners Erast, Marmontels Sylvain, Gotters Walder erscheint, so liegt andrerseits eine reiche Anzahl von Motiven, ja einzelnen Szenen in ihm, die eine deutliche Vorstufe zu Kabale und Liebe bilden.

Hier findet sich wie später bei Schiller der Präsident, der das ganze Land mit seiner Bestechlichkeit und Lotterwirtschaft verseucht, hier steht ihm ein Sekretär Wurm in der Gestalt des Advokaten Unrecht zur Seite, hier sucht der Präsident die Schuld auf den Advokaten zu wälzen, dieser aber will — genau wie Sekretär Wurm (V, 8) — Geheimnisse aufdecken (III, 16), hier steht dem Präsidenten ebenfalls ein junger vorurteilsloser Neffe (Sohn) gegenüber, hier will der Präsident die Geliebte desselben ins Zuchthaus führen lassen und die Familie verderben, worauf der junge Graf sie beruhigt und zum Präsidenten sich wendet: „Mein Oheim, mehr Achtung, wenn ich bitten darf!“ (I, 12), hier ist der Stolz des rechtschaffenen kleinen Mannes gegenüber dem gewissenlosen Großen („Ich bin ein ehrlicher Mann, und stolz darauf, Ihnen als ein Bauer unter die Augen zu sagen, daß ich und die Meinigen Sie verachten,“ — I, 12), hier werden ebenfalls Unglückliche nach Amerika transportiert, u. s. w. Wie weit jedoch trotz dieser deutlichen Hinweise Nesselrodes Schauspiel noch von Schillers Trauerspiel entfernt ist, braucht kaum betont zu werden. Was in dem einen mit etlichen schönen Phrasen erledigt wird und zum Siege der Tugend beiträgt, ist in dem andern zur sittlich bedeutenden, tragischen Konsequenz geführt. In der Person des jungen Grafen und Ferdinands liegt schon aller Unterschied. Oft ist von der

Wertlosigkeit des Adels, der nichts anderes als eben Adel ist, die Rede. Der junge Graf will sich über Vorurteile hinwegsetzen, er spricht die Absicht aus, Therese auch als Bauernmädchen zu heiraten. Das erfreut uns, weil wir darin die Tiefe seiner Liebe, den echt menschlichen Gehalt zu erkennen glauben. Da erklärt ihm der alte Bauer — es ist noch im ersten Akte, in der elften Szene, daß er und seine Tochter von Adel seien, — das erfreut uns schon weniger und ist außerdem, wie wir gleich sehen werden, der Fehler des ganzen Stückes —, dann aber läßt der Dichter den jungen Grafen auf die Enthüllung des Vaters antworten: „Nun so hab ich mich doch nicht geirrt. O liebste Therese, Sie sind von Adel! o Freude! Sie sind von Adel, nun so kann ich denn vor den Augen der ganzen Welt den Einsprechungen meines Herzens folgen, und Sie öffentlich lieben, **zwar** ich hätte es doch gethan; wie glücklich bin ich doch. O ich habe niemals gezweifelt, daß nicht etwas mehr unter dieser Bauerntracht verborgen wäre, meine Wünsche sind erfüllt, Therese ist von Adel. O bald, bald sollen Sie in Ihre vorige Umstände treten; aber sie lieben mich doch, schönste Therese?"

Ja, sie liebt ihn, sie können sich freuen. Unsere Freude ist brennende Scham, Ekel. Ferdinand liebt die Luise Millerin, die Tochter des Musikus Miller, eines ehrlichen, ungehobelten Kerls. Miller bleibt der Musikus Miller. Ferdinand hat niemals daran gezweifelt. Das ist der Unterschied. Doch sehen wir von den Phrasen über die Nichtachtung der Standesvorurteile ab. Auch dramatisch ist mit jener oben erwähnten Enthüllung alles Wertvolle vernichtet. Nun bleibt für den Grafen nicht mehr der psychologisch allein interessierende und fruchtbare Kampf, ob er wirklich der Mann ist, der seine Liebe auf sich nimmt und alles durchkämpft, die öffentliche Meinung, die Hindernisse von Seiten seines Oheims, sondern es bleibt ein schales Entwicklungskunststück verschleierter Zustände übrig. Der Graf hat aus materiellen Gründen seinen lüsternen Präsidenten zu besiegen, des Bauern adlige Herkunft muß legitimiert werden, des Präsidenten Betrügerei läßt sich geschickt verwerten, um einen Packjuden auch einmal sozusagen als Menschen hinzustellen u. s. w. — Noch zweimal findet sich die gleiche Wendung, die den Liebenden ihren Entschluß erleichtert, indem der „unebenbürtige" Teil durch plötzliche Enthüllung zum Adligen erhoben wird; jedoch in beiden Fällen ist es mehr eine schöne Belohnung am Schlusse, als daß dadurch die Entwicklung des ganzen Dramas geschwächt würde.

In Lambrechts Lustspiel „Das sechszehnjährige Mädgen“[1]) liebt Luise, ein stilles, sanftes Mädchen, das als Waise vom Obersten Marbach erzogen wird, den Grafen Seynsburg. Eine junge Witwe und graziöse Kokette, Amalie von Herrnstein, sucht ihn wie alle Männer in ihre Netze zu locken. Er beschämt die kokette Adlige und hält um die Hand der bürgerlichen Luise beim Obersten an. Dieser willigt ein und giebt als Brautgeschenk die Mitteilung, daß Luise seine eigene Tochter, also adlig sei. Ein windiger Liebhaber Amaliens verschwindet daraufhin, weil für Amalie die Erbschaft ihres Onkels nun verloren gegangen ist.

Gewiß verdirbt sich auch hier der Dichter die beste Wirkung — nach unserm Geschmack! —, indem er Luise aller Adelsvorzüge teilhaftig werden läßt. Der Schluß ist äußerst theatralisch-rührselig, auch unmotiviert (der Vater sagt, ihn habe die „Notwendigkeit“ gezwungen, Luisens Herkunft zu verbergen; welche Notwendigkeit?) — indessen hebt er sich in doppelter Hinsicht über die Nesselrodesche Enthüllung, denn erstens geschieht die Entdeckung ganz am Ende, nachdem der Graf mit ähnlichen Worten wie Ferdinand von der Ungiltigkeit der Adelsverträge gegenüber den Rechten des Herzens gesprochen und sich auch nach der Enthüllung nicht mit den erbärmlichen Worten des Nesselrodeschen Helden Lügen straft, sodann kommt hier das wichtige Moment hinzu, daß Luise ihren Vater wiederfindet und sich mit dem Geliebten dieses unerwarteten Glückes freut. Vieles in dem Stücke klingt leise an Kabale und Liebe an. — Am wenigsten unangenehm wirkt dasselbe, nur auf den männlichen Teil übertragene Motiv in Senefelders Lustspiel „Die Mädchenkenner“.[2])

Graf von Lindthal liebt Henriette, die Tochter des Geheimen Rats von Dornbusch, und wird wiedergeliebt. Kein Mensch weiß darum. Daß er ein Graf ist, weiß auch Henriette nicht. Er hat sich ihr gegenüber nur als Lindthal, noch dazu als arm, ausgegeben, um zu erforschen, ob sie nur seinen Grafentitel oder seine Person liebt. Er besucht sie im Hause ihres Vaters, zugleich mit den beiden jungen

---

[1]) Das sechszehnjährige Mädgen. Ein Lustspiel in zwey Aufzügen, nach dem französischen von Lambrecht. München 1788. Bey Joseph Lindauer, Buchhändler. (Vorher: Berlin und Stralsund, 1787. 8°. Goed. V, 363.)

[2]) Die Mädchenkenner oder So ein Gelehrter, und nur Famulus? Ein Lustspiel in drey Aufzügen von Johann Aloys Senefelder. Aufgeführt von einigen Theaterfreunden auf der Nationalschaubühne in München. München 1792. Gedruckt bey Franz Seraph Hübschmann.

Freiherrn von Strahlheim, seinen Studienfreunden und Henriettens Vettern. Diese beiden reden sich nun in eine Verliebtheit hinein und stellen, um sich die Annäherung an Henrietten zu erleichtern, ihren Freund Lindthal bloß als ihren Famulus Mayer vor. Der Famulus gewinnt wegen seiner Kenntnisse und Fertigkeiten die Gunst des alten Geheimen Rates. Die beiden jungen Freiherrn werden liebenswürdig abgefertigt, es stellt sich heraus, daß Henriette den Famulus liebt, und daß dieser ein Herr Lindthal ist. Der Vater willigt sofort in die Heirat mit dem Bürgerlichen, weil dieser ein gediegenes Wissen besitzt und er ihn als Teilnehmer an seinen Privatstudien bei sich behalten möchte. Nun entpuppt sich Lindthal als Graf, so daß sich der Geheime Rat doppelt über den Schwiegersohn freuen kann.

Das harmlose, recht geschickt geschriebene Lustspiel benutzt die Ideen mehr zum wirksamen Hintergrund. Am nachdrücklichsten ist die gediegene Bildung und echte herzliche Gesinnung des Grafen gekennzeichnet und somit mehr indirekt die Tendenz bekräftigt, daß der Adel des Geistes und der Bildung im Verein mit dem Adel der Gesinnung erst in Wahrheit einen Adligen seiner Vorzüge stolz machen kann.

Diesen drei Stücken, in denen trotz aller reformatorischen Ansätze doch wieder dem Standesbewußtsein eine mehr oder minder tiefe Verbeugung gemacht wurde, indem ein deus ex machina die betreffenden Personen wieder in den angeborenen Adelsstand erhob, stehen einige gegenüber, die den Adelsstolz leise karikieren. Bisher handelte es sich um die Liebe zweier „unebenbürtiger“ Menschen, die schließlich, eben weil die Liebe so stark war, zusammenkamen und zur Belohnung ebenbürtig gemacht wurden; jetzt treten uns Eltern entgegen, die aus Adelsstolz ihrem Kinde einen Gatten aus ältestem Adel verschaffen wollen, aber durch ihr Kind selbst von ihrem närrischen Adelsstolz geheilt werden.

Um der Reinheit des Blutes willen das Glück der Tochter zu opfern, das ist der ernstere Gedanke der komischen Oper Senefelders „Siegfried oder die schnelle Werbung“.[1]) Baron Herrmann von Rittersturm will seinen uralten Adel vor dem Aussterben retten und, da er ohne männliche Nachkommen ist, seine Tochter Sophie seinem Neffen Klaus Ulrich zur Frau geben, trotzdem Klaus ein wahres Urbild von Faulheit, Dummheit, Erbärmlichkeit ist. Sophie aber liebt

[1]) Kgl. Hof- und Staatsbibliothek München, Cod. germ. 6235. Handschrift aus dem Jahre 1794.

ihren Karl, wenn auch aussichtslos. Da erscheint ein anderer Neffe, Siegfried, und verspricht den beiden Liebenden zu helfen, zumal er Klaus Ulrich unausstehlich findet und seinem Freunde Karl viel Wohlthaten aus früherer Zeit verdankt. Er überzeugt den alten Baron, daß Klaus Ulrich des stolzen Familiennamens unwürdig sei, und legt ihm selbst den Gedanken einer neuen Heirat nahe. Der Onkel geht darauf ein und wütet über Klaus Ulrich. Siegfried benützt diese Stimmung und beredet den dummen Klaus Ulrich, Sophie aus Rache zu entführen. Von dieser verwegenen That erfährt natürlich der Baron, und läßt sich um der Sicherheit seiner Tochter willen herbei, dem zur selben Zeit werbenden Karl Sophie zu überlassen. Der Adelsstolz des Alten ist durch die immerhin recht zweifelhafte Aussicht auf eigene Nachkommen nur in seiner Lächerlichkeit karikiert.

Nicht so offenbare mutwillige Verzerrung, sondern mehr ungewollte Karikatur spricht aus dem Lustspiel Nesselrodes „Der Ahnenstolze auf dem Lande",[1]) das ein ähnliches Thema behandelt.

Dem Bewerber von ältestem Adel und größtem Reichtum wollen der Herr und Frau von Ahnenstolz ihre Tochter Charlotte zur Frau geben. Der Herr Geheimrat von Bärenkranz — sein Name kündet schon den Adel aus Urväterzeiten — ist nach ihrem, allerdings nicht nach Charlottens Wunsch. Sie liebt einen Hauptmann, der den Geheimen Rat auszustechen sucht. Zuletzt greift er zu dem wenig anständigen Mittel, einen Brief an Charlotte zu fingieren und ihn dem Geheimen Rat in die Hände zu spielen. Der Brief macht sich über den „Schöps" von Geheimen Rat lustig und — spricht von einer zärtlichen, vergnügten Nacht, die der Hauptmann bei Charlotten zugebracht habe. Der Rat ist über die angebliche Untreue seiner ihm zugedachten Braut empört und macht den Schritt vor der von den Eltern festgesetzten Zeit rückgängig. Nun eilt der Hauptmann hoffend herbei, wird aber von Charlotte seiner schmutzigen List wegen abgewiesen. Sie heiratet einen Baron, der den Wert des Mädchens erkennt und ihrer Unschuld glaubt.

Das Stück weist neben gut gelungenen Charakteristiken — z. B. einem wetternden und fluchenden Major, der vom Paul Werner gelernt hat, — überaus wässerige Typen auf. Nicht umsonst ist der Name

---

[1]) Der Ahnenstolze auf dem Lande. Ein Lustspiel in zwey Aufzügen, verfertiget von dem Churpfälzischen Cammerherrn F. G. von Nesselrode zu Hugenboett. Aufgeführt auf dem Churfürstl. Theater zu Maynz. Frankfurt und Leipzig, bey Johann Georg Fleischer, 1774.

des ganzen zu bekämpfenden Übels „Ahnenstolz“ den Personen gegeben. Solch alberne Vertreter des Ahnenstolzes, wie sie hier mit allen erdenklichen, aber geistlosen Mitteln gezeigt wurden, konnten freilich kaum ernst genommen werden. Wenigstens zeigten sie eine Ungeschicklichkeit und Geschmacklosigkeit des Dichters, die sich ja auch sonst recht deutlich zu erkennen gab. Das Stück fand denn auch bald eine Entgegnung, vielleicht um so eher, je häufiger es auf der Münchener Bühne gespielt wurde und mit seiner billigen Verspottung willigen Beifall fand. „Der Adel ist zu schätzbar, als daß man seine Vorurtheile pöbelhaft behandle, und der Geschmack der Bayern zu rein, um dergleichen Stücken ihren Beyfall zu gönnen,“ mit diesem in seinem letzten Teile der Kritik nicht entsprechenden Satze schloß Graf von Savioli den Vorbericht zu seinem Drama „Die Ahnensucht“,[1]) das dieselbe Schwäche verspotten, aber nicht, wie Nesselrode es gethan hatte, den Ahnenstolzen niedrig-komisch, sondern „mit erhabneren Gesinnungen“ versehen schildern wollte.

Karl Graf von Altenburg willigt in die Heirat seiner Tochter Julie mit dem Baron Neudorf, im Glauben, daß dieser von altem Adel sei; als er aber das Gegenteil erfährt, verweist er Neudorf vom Schlosse und kündigt Julien als Strafe (!) für diese dem Geschlecht angethane Schande das Kloster an. Neudorf läßt ihr aber durch das vertraute Kammermädchen Lisette einen Brief zustecken, der sie zur Flucht um Mitternacht auffordert. Julie opfert die Kindespflicht der Liebe.[2]) Kurz nach der Entführung wird im Schloß alles entdeckt, schon wird der Befehl erteilt, die Entflohenen einzuholen, da — kehrt Neudorf mit Julie zurück, um als ehrlicher Freier die Einwilligung zu erlangen. Der Graf sieht den Ernst der Liebe, in ihm regt sich väterliches Mitgefühl, er willigt ein und segnet das Paar.

Dichterisch konnte sich Graf Savioli nicht rühmen, etwas Besseres geleistet zu haben. Beide Stücke arbeiten stark mit konventioneller

[1]) Die Ahnensucht, ein Lustspiel in drey Aufzügen. (Motto: vous mettes la grandeur dans les blazons: je la veux dans le coeur — Nanine Acte I, Sc. 1.) München, 1774 im Verlag bey Johann Nepomuck Fritz, churfürstl. akademisch- und bürgerl. Buchhändler nächst dem schönen Thurme.

[2]) Eine Besprechung (Materialien, 1774, X. Stück vom 30. Sept.) sagt darüber: „Heurathe und Eheversprechen, ohne Wissen und Willen der Ältern, sind gemäß der landesherrlichen Gesetze solche Dinge, die entweder ungiltig oder strafbar, am wenigsten tugendhaft sind. — Wir müssen zur Ehre der gesunden Beurtheilung unsrer Damen öffentlich sagen, daß sie über dieses Spiel gar nicht zufrieden waren.“ (!)

französischer Technik, beide weisen einen psychologisch recht dürftig motivierten Schluß auf. Aber das, worauf es dem Grafen Savioli ankam, ist immerhin erreicht. Bei ihm erscheint der Adelsstolz abgestuft und gemildert, ohne darum an Thorheit zu verlieren. Nesselrode bringt possenhafte Szenen z. B. II, 10 und 11, wo der alte Ahnenstolz seinem ziemlich unbegabten Herrn Sohn beizubringen versucht, wie er standesgemäß die Damen hereinzuführen habe: „Du mußt deine Hand unter die Falte von deinem Rock stecken, und dann legt die Dame ihre Hand darauf, und so führst du sie.“ (Er macht es ihm vor.) . . Der junge v. Ahnenstolz: „Ha, ha, ha, ha, was zum Teufel! warum muß ich dann die Damen auf dem Rock führen? Das ist ja gar zu spaßhaft . . .“ In der folgenden Szene probiert er dann zur Belustigung des lieben Pöbels dieses standesgemäße Führen mit dem — herrschaftlichen Kutscher u. s. w. Savioli weiß den Adelsstolz als verwerflich, aber zugleich als verständlich hinzustellen. Er giebt dem ahnensüchtigen Grafen Karl einen Bruder zur Seite, der, demselben ruhmreichen alten Adel entsprossen, dennoch das rein Menschliche seinem verblendeten Bruder stets und ständig vorhält. Auch der Bruder ist seines alten Adels stolz, aber er ist der Meinung, daß man sich dessen würdig zu zeigen habe und ihm nicht das Glück einer Tochter aufopfern dürfe; er ist es auch, der den Grafen Karl darauf aufmerksam macht, daß er nur seiner Adelsvorurteile wegen die Flucht und wahrscheinlich Not und Elend der Tochter verschuldet habe. „Ein Vater muß die Leidenschaften seiner Kinder leiten, aber nicht vernichten.“ (III, 4.) So ist wenigstens einigermaßen die plötzliche Umstimmung des ahnensüchtigen Vaters in der letzten Szene vorbereitet: er segnet das Paar und fügt hinzu: „Ich billige euer Bündniß; doch soll es andern nur so weit ein Beyspiel seyn, daß jeder, dem das Ungefähr Ahnen schenkt, sich derselben würdig zeige.“

In demselben Jahre, 1774, in dem die beiden letzten Dramen über die Münchener Bühne gingen, ließ sich ein dritter Adliger, Anton Graf von Törring-Seefeld, über „Das Vorurtheil der Geburt und Verdienste“ [1]) vernehmen.

[1]) Das Vorurtheil der Geburt und Verdienste. Ein Lustspiel in ungebundener Rede, und fünf Aufzügen, geschrieben für das churfürstliche deutsche Theater in München von A. G. v. T. z. S. im Jahre 1774. Gedruckt mit churfl. akademischen Schriften.

Der Baron von Kriegsburg schuldet dem Herrn von Hochstein (junger Geschäftsadel) 100 000 fl., die er aber nicht zurückzahlen kann. Hochstein schlägt darum eine Heirat seines Sohnes mit des Barons Tochter vor, ein Ausweg, den der bedrängte Baron sofort freudig begrüßt. Allmählich aber stellen sich die Vorurteile ein, die auf dem Alter des Adels und auf Kriegsabenteuern der Vorfahren allein beruhen; die Tochter Friederike unterstützt die Bedenken des Vaters und läßt den alten Hochstein mit den Plänen für seinen Sohn stolz und frech abfahren, als sich ihr Vater angesichts der traurigen finanziellen Lage doch bereit finden läßt. Es folgen einige Verwicklungen, die mit der Hauptidee nichts zu thun haben. Hochstein, Vater und Sohn, verlieben sich nacheinander in des Barons Schwester. Diese ist jedoch heimlich verheiratet mit einem Grafen, der eines Duells wegen seinen gräflichen Namen verbergen muß und erst dann um des Barons Schwester öffentlich werben kann, wenn er seinen Grafentitel wieder getrost führen darf. Das geschieht, der Baron willigt des gräflichen Namens wegen in die Heirat. Nun sucht sich der Graf erkenntlich zu zeigen und die 100 000 fl. zu tilgen, da — übertrumpft ihn der alte Hochstein und erklärt seine Forderung für null und nichtig. Solch fühlbarer Edelmut heilt den Baron — für immer? — von seinen Vorurteilen; er bietet mit Tochter und Sohn den Hochsteins wahre Freundschaft an. Die geplante Hochzeit wird einer späteren Entscheidung anheimgestellt, wohl aber nie zustande kommen, da der alte Hochstein selbst in der letzten Szene sagt: „Doch wegen der Heurath verschonen sie uns, Herr Baron! Denn mir fällt jetzt die Schwierigkeit zu klar in die Augen.“

Hier haben wir zum ersten Male eine in ihrer Lösung durchaus ehrliche, ohne Schönrednerei gegebene Ansicht. Hinter dem Gewirr der unglaublich unwahrscheinlich durchgeführten Handlung liegt der eine Gedanke, daß der Geburtsadel nun doch einmal seine Sonderrechte hat, daß er sich ihrer nicht brüsten, sondern die „minderbürtigen“ Menschen in herzlicher Freundschaft ehren und achten, auch selbst nach Würde streben soll, — daß aber den vernünftig denkenden Minderbürtigen von selbst der Gedanke kommen muß, die im Laufe der Jahrhunderte geprägten Sonderrechte zu respektieren, sie nicht aus persönlichem Interesse zu durchbrechen. Daß ein Graf Törring, der auf viele Jahrhunderte seines Geschlechts zurückblicken konnte, zu dieser durchaus loyalen Ansicht kam, wird man nur begreiflich finden. Er half sich, indem er den alten

Hochstein jenes Wort von der „Schwierigkeit" sprechen ließ, geschickt, ja mit einem gewissen Kompliment; für ihn wäre es lediglich eine leere Redensart gewesen, nun für die Heirat zweier standesungleicher Menschen energisch einzutreten.

Ganz anders mußten sich die Anschauungen über den Wert des Adels bei einem Manne ausnehmen, der, obwohl selbst adlig, die Verkündigung aller christlichen Humanitätsideen (reine Humanitätsideen waren es bei ihm nicht) sich zur Lebensaufgabe gestellt hatte. In drei Dramen nahm Karl von Eckartshausen hierzu Stellung. In zweien verband er dieses Thema mit dem Problem der natürlichen Kindschaft, einem Problem, das ja besonders geeignet war, um einen gleichsam vaterlosen Sohn alle die Vorzüge erringen zu lassen, die der Älterahn seines adligen Erzeugers als Vorbedingung wahren Adels erfüllt hatte, natürlich hier nicht körperliche, sondern sittliche Kraft und Überlegenheit. Das eine Drama — zugleich Eckartshausens erste Schrift — erschien 1778 unter dem Titel „Das Vorurtheil über den Stand und die Geburt".[1])

Graf Sigmund Nelkenburg ist die verkörperte Tugend und Menschenliebe. Einem armen alten Manne ist die Tochter entführt, Sigmund will — ein zweiter Liebrecht — den Missethäter ausfindig machen. Sein Bruder Friedrich ist dagegen hochfahrend, stolz, und entwickelt sich fast auf einmal zu einem kaltherzigen, betrügerischen Gesellen, indem er das Testament des verstorbenen Vaters mit Hilfe eines (— bei Eckartshausen selbstverständlich —) gemeinen Advokaten fälscht und den älteren Bruder, der allerdings ein natürliches Kind ist, völlig leer ausgehen läßt. Er sucht nun auch die Braut seines Bruders mit Geld anzulocken, wird jedoch abgewiesen. Auch mit dem unehelich geborenen, verarmten Geliebten will sie zusammen leben. Friedrich weist darauf seinen Bruder aus dem Hause; noch einmal durchschreitet dieser zum Abschied die väterlichen Räume, um Gottes Verzeihung und Segen für den irregeleiteten Bruder bittend. Heimlich — hört Graf Friedrich dieses Gebet, bereut plötzlich, bekennt die Fälschung des Testamentes und daß er die Tochter jenes alten Mannes entführt habe. Sigmund verzeiht alles und heiratet Sophie, Friedrich aber ist soweit von seinen Vorurteilen über

[1]) Das Vorurtheil über den Stand und die Geburt. Ein Lustspiel in drey Aufzügen, von C. von E. München, 1778. Verlegts Joh. Nepomuk Fritz, Buchhändler nächst dem schönen Thurm.

Geburt und Stand geheilt, daß er die Entführte heiratet und ihr so die Ehre wiedergiebt.

Ein echter Eckartshausen. Von Psychologie und individuellen Charakteren ist nicht das mindeste zu spüren. Weichliche undramatische Ideen werden gepredigt. Ja, die Großmut und Entsagung wird in dem elften Auftritt des letzten Aktes unmännlich, unerträglich. Oft erscheint Tugend nur noch als Pose. Worin nun nach Eckartshausens Ansicht der Wert des Adels besteht, ist unnötig näher zu erörtern.

„Es ist edel, von altem Herkommen zu seyn, und eine Reihe Voraltern zu besitzen, die sich durch Tugend und Größe auszeichneten: schädlich aber ist es der Menschheit, wenn der adeliche Zögling stolz ist auf die Vorrechte seiner Geburt und keine eigenen Verdienste sucht," so sprach er kurz seine Ansicht aus, die er in seinem ersten Drama, dann aber auch in seinem „Raynald oder das Kind der Natur und Liebe",[1]) einem merkwürdigen Gemisch von Ritterdrama und Aufklärungsstück, verkündete.

Raynald, der Bastard des Ritters Howarth, wird von dessen jüngerem Bruder erzogen, schließlich aber von der Burg entfernt, um nicht als Bastard dem alten Geschlechte Unehre zu machen. Agnes, eine Verwandte des Hauses, die bei Howarth d. J. wohnt und Raynald liebt, zieht mit ihrer Freundin Hedwig, Howarths Tochter, in Männerkleidung von der Burg fort, Raynald nach. Dieser thut sich bei einem Turnier unerkannt hervor, beweist auch sonst mehrfach seinen wahren, inneren Adel, so daß Howarth, durch das Zusammentreffen mit dem älteren, tot geglaubten Bruder noch versöhnlicher gestimmt, seine strengen Ansichten über Adelsvorrechte mildert und dem Raynald seine Agnes giebt. —

Über der Absicht, zu belehren, ist in dem Stücke die künstlerische Geschlossenheit verloren gegangen. Viele Auftritte dienen nur zur Illustrierung der Idee, daß nicht „ellenlange Patente menschlicher Thorheiten", sondern der Adel der Seele den Adel allein ausmache. Damit die Tendenz nicht nur von positiver, sondern auch von negativer Seite beleuchtet werde, ist eine Nebenhandlung unkünstlerisch ersonnen, die mit der Haupthandlung nichts zu thun hat und eben nur besagen soll, wie ein Adliger nicht sein darf. Darnach darf er nicht wie der

---

[1]) Raynald, oder das Kind der Natur und Liebe ein Schauspiel in vier Aufzügen von dem Hofrath von Eckhartshausen. München bey Joseph Lentner 1786.

Ritter Ubald seiner Liebsten die Treue brechen, soll aber wenigstens wie Ritter Ubald nach einem solchen Vergehen reumütig zurückkehren, wenn man ihn auf seine Ehre aufmerksam macht. Empfindlicher wird dieser Mangel an Einheit noch durch das Stilgewirr. Die Aufklärungsideen im Munde von Leuten aus dem 15. Jahrhundert geben dem Stücke etwas Zerfahrenes, Gekünsteltes. Bedenklicher aber als alles dieses erscheint die Anlehnung des Dichters an große Vorbilder. Daß in der Sprache deutliche Spuren der Werthersprache, auch der in Kabale und Liebe sich finden, ist begreiflich und, weil es eben nur Spuren sind, unanfechtbar. Daß aber nicht nur in der Sprache, sondern auch in Gedanken Shakespeare so stark geplündert ist, ohne daß die Vorrede dessen Erwähnung thut, ist zum mindesten unschön. Nicht etwa auf eine künstlerische Anwendung geistvoller Antithesen in der Art Shakespeares, nicht etwa auf eine ähnliche Verwertung sonderbarer Rede, wie sie Hamlets Wahnsinn birgt, nicht etwa auf eine Benützung der Wortspiele, wie sie Shakespeare liebt, also nicht auf eine bei aller Anlehnung freie und geistvolle Selbständigkeit beschränkt sich hier Eckartshausen, sondern er nimmt verstohlen hie und da ein Sätzchen, einen schönen Gedanken, eine eigentümliche Wendung aus den Werken Shakespeares, und zeigt damit nur das eine Erfreuliche, daß er seinen Shakespeare sehr genau kannte. Ich greife aus der Fülle einige Beispiele heraus: z. B. I, 8 aus Romeo: „Lebt wohl! Der Morgen graut schon — noch einen Kuß, und dann —“.... „Nur noch einen Augenblick, Raynald, die Lerche singt noch nicht; es ist noch nicht morgen“ .....; aus Hamlet (eine Seite darauf, dieselbe Szene): „Dann wollen wir uns in eine Nußschale einsperren lassen und uns einbilden, daß wir nun Könige der Erden sind.“ Hier haben wir zugleich ein Beispiel, wie geschickt Eckartshausen die tiefsinnigen Worte Shakespeares von dem Ballast tiefsinniger Bedeutung zu befreien wußte. Hamlet sagt von sich auf die Einwendung Rosenkranz', Dänemark sei zu eng für seinen Geist: „O Gott, ich könnte in eine Nußschale eingesperrt sein, und mich für einen König von unermeßlichem Gebiete halten“ (II, 2). Hier will Raynald in die weite Welt gehen, um Rousseausche Naturmenschen zu suchen, und dann, wenn er sie gefunden hat, will er seine Geliebte holen: „Dann werden wir uns in diesem Winkel der Welt verbergen, oder in eine Nußschale ....“ u. s. w. Der erste Auftritt des dritten Aufzuges bringt die auch in Liebrecht und Hörwald (s. S. 302) schon verwendete Szene zwischen Hamlet und Polonius; sodann die Gestalt des Ritters Pin-

zinger und die Reden Raynalds (III, 5), ein Gemisch aus Merkutio und Hamlet; III, 9 erscheint wie der wahnsinnige Lear Howarth, aus Lear schöpft III, 10 Wendungen. Sodann enthält III, 10 wieder Hamlet: „Habt ihr nicht eine Tochter, Ritter? Wenn ihr eine habt, so laßt sie nicht in die Luft“ ... III, 13 ist fast wörtlich der Entschluß Hamlets, seines Vaters Geist anzuhalten und anzureden, IV, 2 und 3 ist voll von Shakespeare-„Erinnerungen“, u. s. w.

Diese Shakespearismen kehren in fast allen Dramen Eckartshausens wieder. Sie berühren um so peinlicher, je weiter sich seine eigene Zuthat von dem Entliehenen entfernt. Am wenigsten sind sie glücklicherweise in dem seichtesten Stück verwendet, mit dem Eckartshausen die Manie des Standesbewußtseins durch eine noch tollere Manie überbot. In dem ernst gemeinten Lustspiel „Der Pudelhund“ [1]) will Baron Adolph seine Tochter nur an einen Junker verheiraten. Sie gehorcht aus unwandelbarem Pflichtgefühl, obwohl sie ihren Lindenberg zärtlich liebt. Baron Adolph ist ein wütender Sammler von Pudeln; als er nun eines Tages mit seinem zukünftigen Schwiegersohn auf der Jagd ist und dieser vor einem Wildschwein Reißaus nimmt, so daß des Barons Lieblingspudel schwer verwundet wird, da ist seine Liebe für den Junker und Schwiegersohn erloschen. Lindenberg fängt zufällig den entlaufenen verwundeten Pudel, pflegt das arme Tier und erhält, nachdem der Baron es erfahren, dafür die Tochter zur Frau!

Es würde sich nicht lohnen, diese von Marionetten getragene, unglaublich läppische Handlung zu betrachten, wenn nicht Eckartshausens ganzes Pathos in dieses Stück gelegt wäre. Da muß ein simpler Bauernjunge, der in die tändelnde Schäferwelt einer früheren Generation gehört, lange Tiraden von der Liebe zu Menschen und Tieren halten. „Der Gerechte nimmt sich auch des Viehes an; das Herz des Gottlosen ist aber ohne Erbarmen.“ Wäre diese durch das ganze Stück sich ziehende Salbaderei nicht, könnte man es für eine lustige Schnurre, vielleicht gar für eine spöttelnde Burleske nehmen.

Viel schlichter in seiner Tendenz, dabei nicht ohne leisen Humor und Spott behandelt ein dem Grafen Seeau gewidmetes Lustspiel „Die

[1]) Der Pudelhund. Ein Lustspiel in einem Aufzuge, von Karl von Eckartshausen. Mit Begnehmigung der churfürstl. Bücher-Censur-Specialkommission. München, bey Joseph Lentner. 1800.

neue Baronin vom Lande" [1]) die Adelsfrage, und zwar — abweichend von den bisher besprochenen — nicht durch die Verteidigung oder Abwehr alter Standesvorurteile, sondern indem es das Bestreben plötzlich Erhöhter verspottet, sich in adlige Maximen oder adliges Thun zu schicken.

Baron Lichtenburg ist erst kürzlich in den Freiherrnstand erhoben. Seiner Frau steigt das zu Kopf; sie ahmt die adligen Deutsch-Französinnen nach und läßt sich stolz von dem russischen Grafen Wiramow, der französisches Wesen durch und durch kennt, den Hof machen. Auch daß ein anderer Kavalier ihrer Tochter Amalie Artigkeiten sagt, beglückt sie, so daß der einzige Wunsch noch unerfüllt bleibt, selbst in diesen feinen Kreisen zu glänzen und später gräfliche Enkel auf dem Schoße wiegen zu können. Ihr Gatte ist anderer Art; er will gesunde Erziehung seinen Kindern beibringen. Schneller als er es hoffen darf, wird der Unverstand seiner Frau beseitigt. Diese belauscht nämlich ein Gespräch, das die beiden Grafen im Nebenzimmer des Gasthofes führen und in dem sie sich über die neue Baronin, die auf den dümmsten Rat tapfer eingehe, lustig machen. Sofort geht die Umwandlung in ihr vor. Sie schämt sich ihrer Schwäche und willigt mit Freuden in die Erziehungspläne ihres Gatten, die einen gediegenen Unterricht in erster Linie bezwecken. Amalie wird einem Gelehrten, den sie längst liebt, zur Frau gegeben.

In der Schilderung der Familie haben wir die bekannten Gegensätze und die bekannten Motive, die uns schon oben entgegengetreten sind. Aber über diese mangelnde Originalität läßt die wohlthuende Einfachheit und schlichte Erörterung des Themas hinwegsehen. Selbst in den Anreden, dem Gebrauch von Interjektionen, dem Ausdruck der Affekte mutet uns das Stück nicht gar zu fremd an.

Der Adel ist hier durchaus ohne Übertreibung in seinen Schwächen und Vorzügen gezeichnet. Dadurch, daß die Schwäche an der Frau aufgedeckt wird, ist zugleich eine gewisse liebenswürdige Entschuldigung gegeben, denn weibliche Schwäche, Eitelkeit hat die neue Baronin zu den unüberlegten Thorheiten verleitet. Baron Lichtenburg weist dagegen nur die lichten, in jeder Hinsicht sympathischen Züge eines Adligen auf.

[1]) Der Verfasser ist H. Wahrscheinlich Huber, der Professor und Handlanger Seeaus in künstlerischen Fragen zur Zeit, als Seeau auch die künstlerische Leitung des Theaters führte. 1777 gab er eine Zeitschrift „Der Theaterfreund" heraus, von der sich aber scheinbar nichts erhalten hat.

Er ist der Freund eines Gelehrten, er will und wird „kein Haar breit vom geraden Menschenverstand abweichen", er bemüht sich mit schönem Erfolg, seinen Kindern die gleichen Ansichten beizubringen. Sie erfreuen sich geistigen Adels. „Man giebt heute Emilie Galotti von Lessing!" jubeln sie und warten sehnsüchtig auf den Abend, um in das „Deutsche Theater" gehen zu können. Als darauf die neue Baronin aus Gesellschaftsrücksichten ihre Tochter in der „Opera" zeigen will, da ist die liebe Seele traurig. Ihr Bruder trifft sie gerade, als sie „Goethes Götze von Berlichingen" zum Troste liest. „Welch ein Mann, der Held!" Sie will das Buch zu sich nehmen, „um den zwey zuckersüßen Herrchen ein neues Ärgerniß zu geben". (II, 1.) Über die Geschmacklosigkeit der reizenden Demoiselle werden dann diese beiden spötteln, sie werden mit ihrem fi donc! Goethes Götz von Berlichingen vernichten, sie werden von einer Opera in die andere, von einem graziösen Divertissement zum andern tänzeln. Sie sind die Junker, die stets in der Litteratur jener Zeit wiederkehren, sie spiegeln die Stärke des französischen Elementes wieder, das in allen größeren Städten ständig in Erscheinung tritt. Ihre Weltanschauung war die größte Gefahr für den Adligen, der sich aus der Einsamkeit seines Landsitzes in die Öffentlichkeit begab, der nicht auf Vertiefung seiner oberflächlichen Bildung drang. Die leichtfüßige Moral eines Riccaut de la Marlinière war zu verlockend für junge, lebenslustige Adlige. Halb mit Entrüstung, halb entschuldigend schildert den Einfluß solch französischen Getändels ein Lustspiel des Grafen Törring: „Der theure Ring".[1])

In dem Gasthofe einer großen Stadt treffen der Chevalier de St. Gris, ein leichtlebiger, aber dabei ehrlicher Franzose, und sein Freund, der Baron de Rue-en Fleur, beide aus Paris kommend, mit dem Baron von Blumenau, seiner Frau und Tochter zusammen. Die beiden Kavaliere fangen eine Liebelei mit Mutter und Tochter an; der alte Baron, eine kernige, rechtschaffene Natur, ist empört über das tolle Beispiel, das die Mutter ihrer Tochter giebt. Abends besuchen alle einen Ball, nach dem es zu den heftigsten Auseinandersetzungen in der Familie kommt. St. Gris, von der Todesnachricht eines reichen Onkels freudig überrascht, hält darauf allen Ernstes um die Tochter an; der Vater befürchtet Verführung und warnt seine Tochter. Sie zeigt ihm

[1]) Der theure Ring. Ein Lustspiel in vier Aufzügen, von Klement G. v. Törring-Seefeld. Aufgeführt auf dem kurfürstl. Hoftheater in München. — München, bey Johann Baptist Strobl, 1783.

aber als Beweis von ihres Freiers redlicher Absicht einen wertvollen Ring, den sie vom Chevalier geschenkt bekam. Sofort erkennt der Vater den Ring als Eigentum seines Sohnes, der zur Erziehung einem Oheim nach Paris anvertraut war, nach dessen Tode aber ein tolles Leben geführt hatte. Als St. Gris ihm nun erzählt, er sei der Freund seines Sohnes und dieser bereue seine Sünden, verzeiht der Vater. Natürlich ist Rue-en Fleur der Sohn; der Franzose erhält die Tochter, die Mutter schämt sich der Liebelei mit ihrem eigenen Sohn.

Dieselben Sittenschilderungen wie zuvor in einer als Handlung kaum möglichen, technisch aber recht geschickt durchgeführten Verwicklungskomödie. Der alte Baron ein wetterharter, ernster Mann, seine Frau in Narrheiten befangen, für Putz, Schminke, wie für alles Modische das knappe Geld ihres Mannes verschwendend, die Tochter ein einfältiges Ding, sich berauschend an Liebesversicherungen und Schwüren, immerhin soviel Tochter ihres Vaters, daß sie nicht wie Therese in Babos „Fräulein Wohlerzogen" innerlich verdorben ist. Verwandt mit Lessings Riccaut ist der Chevalier de St. Gris, aber er ähnelt jenem nur mehr in der Sprache, im Benehmen, in den allgemeinen Grundzügen einer leichten Lebensanschauung, er ist nicht der gewissenlose Glücksritter, der betrügen corriger la fortune nennt. Daß er mit dem Sohne des Barons in Paris leichte Abenteuer bestanden und Schulden gemacht hat, ist seinen Ehrbegriffen nach nichts Unrechtes. Und so weiß er auch den Baron für sich zu gewinnen, der durch das Wiedersehen mit seinem verloren geglaubten Sohn trotz absichtlicher Rauhheit und Strenge weicher gestimmt ist. „Dein Vater verzeiht dir, hat dir verziehen, ehe du ihn darum batest, und wie nahe gränzt an die Verzeihung auch Liebe. Doch diese sollst du nicht erbetteln, du sollst sie wieder verdienen; Vermögen, Ruhm und Ehre des Hauses, daran unsere Voraltern Jahrhunderte gesammelt, mit Galanterien, Spielen und Schwelgereyen wie Spreu wegwerfen, das hätte der elendeste, niedrigste Taugenichts gekonnt; bist du des Adels deiner Ahnen würdig, so suche das Verlohrne, das Weggeworfene zu finden, zu erringen!" (IV, 10.) — Diese Forderungen des Barons, in denen wir zugleich Graf Törrings Ansichten von dem nicht nur historischen Werte des Adels erblicken dürfen — kann und wird der Sohn erfüllen. Er teilt mit den meisten leichtlebigen Junkern andrer Dramen die Harmlosigkeit. Das Theater als moralische Anstalt forderte zum Schlusse Tugend und Versöhnung; kein dramatisches Problem wurde von diesen

Tugendaposteln aus der Hand gelegt, ehe nicht durch mannigfaches Hin- und Herwenden die abschließende Gruppenwirkung erreicht war. Eine segnende Hand über reuigen Sündern, wie beglückend und behaglich. Nirgends tritt diese Umkehr auffälliger und unwahrscheinlicher hervor als in den Dramen, die einen Adligen zum Wüstling ausarten lassen. Wo ist unter ihnen ein so genialer, bis zum Tode trotziger Frevler wie Don Juan? Wo eine so kräftig und innerlich konsequent durchgeführte Individualität? Es ist, als ob diese Theaterwüstlinge, diese wandelnden Begriffe nicht dem täglichen Leben entnommen sind, sondern als ob wir in ihnen eine Weiterbildung eines in den englischen Romanen einmal in aller Breite und Unwahrheit aufgestellten Typus zu erblicken haben. Gewiß haben auch die dünkelhaft-thörichten und die vorurteilslosen Adligen, die koketten Modedamen und tändelnden Stutzer, ja alle die bisher aufgetretenen Personen ihre Vettern und Basen in der gesamten deutschen Litteratur und sie sind nicht ohne Einwirkung dieser Modeströmung entstanden. Aber indem die einzelnen Münchener Dichter ihre Originale in München vorfanden, indem sie ihren Stücken mehr oder minder deutlich heimisches Gepräge aufdrückten, indem sie ihre Münchener bessern wollten dadurch, daß sie ihnen einen Spiegel ihrer Schwäche vorhielten, schufen sie unabhängig und Eigenes. Ihre technische und formale Abhängigkeit von denen da draußen im Reich hatte ja nichts zu bedeuten. Anders scheint es mit den beiden Dramen, die den ausgebildeten Typus des adligen Wüstlings aufweisen. Sie spielen weder in München, noch in Deutschland, sondern in England, sie sind obendrein beide nur Dramatisierungen von Romanen. Sie sind mehr ein Beweis für die Wirkung von englischen moralphilosopischen Anschauungen, als daß schmerzlich erkannte Übel in der sozialen Lage Bayerns einem Dichter die Feder in die Hand zwangen, sie sind mehr ein Ausfluß einer litterarischen Strömung als ein sonderlich für München bezeichnendes kulturhistorisches Dokument.

Nach Sophie von La Roches Geschichte des Fräuleins von Sternheim ist das rührende Drama des Grafen Törring „Sophie oder Großmuth und Reu“[1]) gearbeitet.

Sophie von Sternheim — in den wesentlichen Punkten schließt sich das Drama an den Roman an — wird von dem Wollüstling Lord Derby in den

[1]) Sophie oder Großmuth und Reu. Ein rührendes Drama in zween Aufzügen. München, 1773.

schottischen Bleigebirgen verborgen gehalten; sie lebt dort unter fremdem Namen. Ebenfalls unter fremdem Namen halten sich Lord und Lady Watson auf, die durch Unglücksfälle und königliche Ungnade ihrer Güter beraubt an dem ihnen zu Dank verpflichteten Derby einen Wohlthäter finden. Durch Zufall stellt sich heraus, daß Sophie die Enkelin der Watsons ist, die nun für sie eintreten wollen. Watson kommt auf den Einfall, dem Lord Derby den Tod Sophiens zu melden. Derby ist darüber so erschüttert, daß er Gewissensqualen bekommt und zu bereuen anfängt. Schließlich stellt sich natürlich heraus, daß Sophie lebt. Sie heiratet den Lord Seymour, der, früher von ihr geliebt, ein Dorn im Auge Derbys war, nun aber mit ihm sich aussöhnt. Derby erkennt noch ein junges Kind als das seinige zur vollsten tugendhaften Auferbäulichkeit an.

Von Individuen ist in dem Rührdrama, das von den sentimentalsten, wässerig aufgelösten Ideen erfüllt ist, nichts zu spüren, um so mehr nicht, als in den zwei Akten nur der letzte den Lord Derby, hier aber schon als geknickten reuigen Sünder auftreten läßt. Eine Schilderung dieses Wüstlings ist also nur indirekt gegeben, indem von ihm die Rede ist. Aber gleichwohl ist er die wichtigste Person des Stückes.

Fast genau so verhält es sich mit dem zweiten Derby, der als Lord Beaumont in Courtins[1]) Schauspiel „Der Wohlthätige“[2]) auftritt.

Dort nimmt Lord Worti, ein wohlthätiger edler Mensch, ein junges Mädchen, Julie, in seinem Hause eines Morgens früh auf, als diese vor den Nachstellungen des lüsternen Beaumont sich zu retten sucht. Worti hat dafür unter rasender Eifersucht seiner Frau zu leiden. Der Diener John und das Kammermädchen schüren durch listig erfundene Briefe diese Eifersucht und erhalten von Beaumont Geld, Julien entführen zu helfen. Während dieses vorbereitet wird, ist die Eifersucht der Lady so

[1]) Friedrich August von Courtin, geb. 27. August 1740 zu Dresden, kam 1747 mit seinem Vater nach München, stud. in Ingolstadt die Rechte, 1761 Hofrat, dann Wechsel- und Merkantilgerichtsrat, 1799 Hofratsvizekanzler. — Baader, I (A—K), Sp. 196 f., wo auch Litteraturangaben. Courtin schrieb nur dies eine Drama; außerdem übersetzte er Voltaires Amalie oder Der Herzog von Foix (1774).

[2]) Der Wohlthätige, ein Schauspiel in ungebundener Rede und fünf Aufzügen von F. A. v. C. München, 1774. Im Verlag bey Johann Nepomuk Fritz, Churfürstl. akademischer und bürgerl. Buchhändler nächst dem schönen Thurme.

leidenschaftlich geworden, daß sie auf die Scheidung von ihrem Gemahl dringt. Da kommt die Kunde, daß der Diener John bei der Entführung Juliens angehalten und zu Tode verwundet sei. Vorher hat er seine Schuld bekannt und die falsche, geldsüchtige Salli Pries, das Kammermädchen, der Anstiftung bezichtigt. Julie ist gerettet, ihr Retter Lord Folki, der zufällig heimkehrende Sohn Lord und Lady Wortis. Von Lord Beaumont trifft ein Brief ein, der die Reue des Wollüstlings meldet und die Enthüllung bringt, daß Julie die Tochter eines Lords sei! Heirat zwischen Julie und Lord Folki. „So ist also aus einer eifersüchtigen eine Vernünftige (Lady Worti), aus zween lasterhaften reumüthige Männer (John und Lord Beaumont), aus einem betrübten ein vergnügter Vater (Lord Welldon, Juliens Vater) geschaffen.“

Größer konnte die Zahl von Geschmacklosigkeiten, Zufällen, romanhaften Verwirrungen nicht sein. Nur mit Hilfe französischer Technik, mit Briefen, List, Entdeckung, Kammerdiener u. s. w., nicht durch innerliche Wandlung der Charaktere ließ sich die Lösung erreichen. Lord Beaumont tritt wieder kaum hervor; ist aber trotzdem die Angel des Stückes, um die sich alles bewegt. Wie er „das Laster“ ist, so kann er plötzlich „die Tugend“ werden, ohne daß wir eine ernste Beunruhigung seiner Gemütswelt anzunehmen haben. — Leicht angespielt ist in dem Stücke auch auf die Vorurteile der Geburt; als Lord Folki seinem Vater von der Rettung Juliens berichtet und zugleich den Entschluß ausspricht, sie zu heiraten (er kennt sie einige Stunden erst und hat sie nur gerettet!), fragt der Vater nach ihrer Herkunft, worauf der Sohn mit offenbarer Nachlässigkeit entgegnet: „Muß erhaben seyn. Ihre Gesinnungen zeigen es. Ist sie es nicht, kann man das sonst gewöhnliche Vorurteil der Geburt der Tugend opfern!“

Mit dieser bezeichnenden Redewendung werden wir wieder an das erste Drama Nesselrodes erinnert, von dem wir bei der Betrachtung des Für und Wider in allen Adelsfragen ausgingen. Mir scheint darin trotz oder gerade wegen der kärglichen Ausnahmen die Grundstimmung des Adels zu liegen, der den einen Wunsch nach Standesgleichheit der Liebenden, die Vorstellung vom Vorzug des Adels stets im tiefsten Kämmerlein der Seele bewahrte und, weil es nun einmal Menschen waren, die hier dachten, wohl auch bewahren mußte.

Wir verlassen den Adel nicht, wenn wir uns nun der Betrachtung der in den Dramen geschilderten höfischen Zustände zuwenden. Nur

werden wir den Adel nicht mehr im Kampfe mit seinen Standesinteressen, also im Gegensatz zum Bürgertume oder zu minderbürtigem Adel, auch nicht mehr in seinen moralischen Eigenschaften schlechthin geschildert finden, sondern wir werden ihn im Dienste eines der Geburt nach freiwillig als höherstehend anerkannten Fürsten sehen, wie er weniger als „Adel“, sondern als Fürstendiener, Diener des Fürsten (zunächst ohne den häßlichen Beigeschmack des Wortes), als Höfling auftritt. Zu ihm gesellen sich ebenfalls im Dienste des Fürsten stehend bürgerliche Advokaten oder Sekretäre in einflußreicher Stellung, Haustheologen, und schließlich über ihnen stehend und mit ihnen den Begriff „Hof“ bildend der Fürst selbst.

Vorsichtig werden wir bei der Betrachtung der folgenden Dramen zu prüfen haben, ob sie eine deutliche Kritik der in München herrschenden höfischen Verhältnisse enthalten, wie es mit den bürgerlichen und adligen Kreisen fast durchgehends in den „Sittengemälden“ geschah. Im großen Ganzen werden wir diese Frage verneinen müssen. So gewiß es ist, daß wir Dosalo in Deutschland zu suchen haben, so offen die Verhältnisse uns vor Augen liegen, deren niederträchtige Erbärmlichkeit Schillers gewaltige Anklage traf, so wenig scheinen mir die Vorlagen für die in München entstandenen, höfisches Wesen kennzeichnenden Dramen in München selbst zu liegen. Dafür spricht schon die historische Thatsache, daß Max III. Joseph dem Lande nur ein guter Fürst war, dessen Umgebung ebenfalls nicht so sitten- und gewissenlos war, daß ein Dichter in heiligem Zorn darüber hätte entbrennen können. Sodann Karl Theodor, immer mehr zum unerfreulichen Gegenbilde seines Vorgängers ausartend, immer mehr von einer elenden Kamarilla willenlos geleitet. Unter beiden Fürsten entstanden Dramen, die in den Grundzügen gleich sind, also der litterarischen Strömung, der „Mode“ mehr als der zwingenden Wirklichkeit ihre Existenz verdankten. Indessen läßt sich ein gewisser Hinweis, eine nachdrückliche, wenn auch leise Anspielung auf die höfischen Verhältnisse unter Karl Theodor nicht von der Hand weisen. Gerade hier hatte die Kritik willkommene Gelegenheit, die Umgebung des Fürsten anzuklagen und — da die unerhörte Kühnheit und sittliche Berechtigung zur Anklage nicht jedem so geboten war wie dem Dichter der Luise Millerin — den Fürsten selbst als guten, edlen, allerdings schwachen Charakter hinzustellen. Die Grundstimmung aller dieser Dramen war dann, daß Fürsten Bettler sind, daß Wahrheit seltene Münze an

Fürstenthronen und daß die Herrscher, begierig darnach schauend, die erste Gelegenheit ergreifen, mit dem kostbaren Gute, wo und wie es sich nur bietet, zu wuchern. Und da fand sich dann stets ein kleiner Marquis Posa, der dem Fürsten Niegehörtes sagte, und da war dann stets der Fürst „größer" als Philipp — er überwand und bereute Vergangenes.

Als dramatisches Leitmotiv erscheinen diese Weisheiten in einem Spiele Eckartshausens, das wiederum in zahllosen Einzelheiten aus Shakespeare zusammengesetzt ist, das aber, von den pathetischen Exklamationen völlig frei, ein heiteres, mutwilliges Gewand trägt: „Arthello oder der Hofnarr".[1]) Es ist das einfachste und schon deshalb wertvollste Stück Eckartshausens.

Der König, so wird erzählt, ist einsam und ohne Freund. Von einem Minister (Lisper = Lippert?) und einem bigotten Streber (Doktor Schwarz) wird sein Vertrauen mißbraucht; beide wollen den einzig treuen und gewissenhaften Ratgeber des Königs stürzen. Da ergeht sich eines Tages der König im Wald und trifft vor seiner Hütte Arthello, den Hofnarren seines Vaters, der ihm bittere Wahrheit sagt. Der König zieht ihn zu sich an den Hof, den einzigen Freund — im Narrengewande! Durch Spott und Witz, durch scherzende Wahrheit entlarvt Arthello das Komplott, so daß der Minister sein schändliches Thun einsieht, der Doktor aber beschämt von dannen zieht.

Viel guter und schlechter Witz lebt in diesem Narren fort; er ist der Enkel der Urgroßväter, die auch schon Königen die Wahrheit sagten, aber nicht nur Königen, sondern jedem, der ihnen mit einer Weltanschauung in den Weg trat, die recht gemein und weltlich war. Der Typus des gesunden Menschen gegenüber aller Verkümmerung, aller geschraubten Lebensart. Arthello lebt erst fünf Jahre. Und doch trägt er schon einen grauen Kopf. „Ich war am Hofe, mein König, und da lebte ich nicht. Ich erinnere mich wohl, daß ich aß und trank, am Morgen aufstund, und des Abends mich niederlegte; daß ich spielte und Thorheiten sagte; aber das alles heißt ja nicht leben." In seiner Waldeinsamkeit hat er es recht bedacht; da sind ihm die Ideen vom Menschenwert erst klar geworden, da ist er just auf dasselbe verfallen, was ohne sein Wissen ein andrer Narr seiner Zeit, ein Bürger von

[1]) Arthello, oder der Hofnarr. Ein Originallustspiel in drey Aufzügen. Von dem Hofrath von Eckartshausen. München, bey Joseph Lentner. 1789. — (Goed. V, 360 macht aus dem Hofnarren einen Harfner.)

Genf, gesprochen hat. Darin unterscheidet er sich von seinem englischen Vorfahren. Er soll dem König wieder in die Stadt folgen. Indessen, „in Palästen wohnt ja der Tod. Ich lebe nur, seitdem ich auf dem Lande bin und die Natur wieder sehe". Er möchte des Königs Freund sein, wenn dieser nur nicht der König wäre. Warum das? „O dann würden euch die Menschen als einen natürlichen Menschen behandeln, so aber behandeln sie euch als einen König; sie verstellen sich vor Euch, sie belügen euch, und lieben eure Grösse, und nicht euch." Gleichwohl geht er mit, er liebt ja den König. Von seiner frischen Waldluft nimmt er ein gut Teil mit in das höfische Treibhaus, wo die Menschen „wie Champignons auf den Mistbeeten wachsen" (I, 3). Das gewissenlose Treiben dieser Höflinge, die mit frommem Augenaufschlag zum Himmel dem König und dem Lande alles wechselseitige Vertrauen und jede Wahrheit untergraben, wird dann geschildert. Oft zu stark und ohne Wahrscheinlichkeit. So muß des Kontrastes wegen ein ehrlicher Bedienter dem allmächtigen Minister und dem frömmelnden Doktor Schwarz ins Gesicht sagen: „Ich vertausche meine Seele mit der Ihrigen nicht, weil Sie viel bethen und wenig Gutes thun, und ich weniger bethe, und mehr Gutes thue!" Doktor Schwarz rechtfertigt seine niederträchtige Verläumdung mit der schönen Moral: „Wir können mit gutem Gewissen v e r l ä u m d e n, denn unsre g u t e A b s i c h t entschuldigt uns daran, und wann ihm ein wenig zuviel geschieht, so wollen wir ihn dafür in unser Gebeth einschließen"... (II, 1). Der Minister ist mehr der Einwilligende, Doktor Schwarz ersinnt alle abgefeimten Pläne. Es ist das Paar Präsident-Sekretär Wurm, das sich fast typisch durch alle Dramen zieht, die höfische Zustände aufdecken. Arthello verspottet einen Höfling nach dem andern, was ihm freilich durch die Qualität dieser Papillons — so heißt ein Höfling der Wortspiele wegen — sehr leicht gemacht wird. Ihm will der Wahlspruch des Ministers — am Hofe muß man leben und leben lassen —, ein Wahlspruch, der in seinem ersten Teile recht eigentümliche Auslegung findet, nicht zu Gemüte dringen. „Mein Amt ist, Wahrheit zu sagen" — das ist Arthellos stolzes, furchtloses Bekenntnis. Er verschmäht die Gnade des Königs, denn „Fürstengnade macht Neider". Er will dem König freiwillig und ehrlich dienen. Bald hat er diesen überzeugt, daß seine Höflinge ausgemachte Schurken sind, und nun vereinen sich beide, die jämmerlichen Gesellen zu beschämen. Im dritten und vierten Auftritt des dritten Aufzuges geschieht es, zugleich in un-

aufhörlicher Benutzung Shakespeares. Ein Beispiel mag genügen, wie seicht selbst hier die Veränderung geworden ist. Hamlet läßt sich von den Musikanten eine Flöte geben und bittet Güldenstern, darauf zu spielen, bittet ihn dringend, als dieser sein Unvermögen gesteht, und schließt in bitterstem Sarkasmus und tiefer Empörung: „Nun, seht ihr, welch ein nichtswürdiges Ding ihr aus mir macht? Ihr wollt auf mir spielen — — — ihr wollt mich von meiner tiefsten Note bis zum Gipfel meiner Stimme hinauf prüfen: und in dem kleinen Instrument hier ist viel Musik, eine vortreffliche Stimme, dennoch könnt ihr es nicht zum Sprechen bringen. Wetter! denkt ihr, daß ich leichter zu spielen bin als eine Flöte? Nennt mich was für ein Instrument ihr wollt, ihr könnt mich zwar verstimmen, aber nicht auf mir spielen."

Aus diesem wunderbar durchgeführten Bilde und seiner in jedem Teile innerlich beziehungsreichen Anwendung macht Eckartshausen nun folgendes: Im Anfang der dritten Szene steht die Bemerkung: „Arthello trägt ein Kleid." Das wundert uns. Bald lenkt sich nun das Gespräch des Königs mit seinen Höflingen Papillon und Klender auf das Finanz- und Kommerzienwesen, für das beide eine hohe Stelle erbeten haben. Klender versteht nichts vom Finanzwesen, wie bald durch billigen Witz bestätigt wird. Indessen bewilligt der König dennoch ihre Gesuche, aber „es ist eine Kondition dabey, sine qua non. Sie müssen mir eine ganz unbedeutende kleine Gefälligkeit erweisen". Er läßt Arthello das Kleid auf den Tisch legen.

König: Ist dieses Kleid nicht prächtig?

Klender: O ja von unendlichem Werth . . . .

König: Ich stelle nun eine Bitte an Sie: ich möchte gern dieses Kleid geändert wissen; seyn Sie so gütig und ändern mirs.

Klender: E. Majestät belieben zu scherzen — — —

Papillon: — — Wir würden eine elende Arbeit machen.

Klender: Ja wahrlich! denn ich bin ein armseliger Schneider, der alles verpfuschen würde.

König: Es thut nichts zur Sache. Ich bitte Sie, ich verlang es als Gefälligkeit.

Klender: Ich schwöre es E. Maj. bey meiner Seele, daß ich nicht einmal die Nadel führen kann.

König: Sie würden sich also Vorwürfe machen, wenn Sie mir dieses Kleid verdürben?

Klender: O gewiß! es wär ein unersetzlicher Schade.

König: Sie würden sich also Vorwürfe machen, wenn Sie mir dieses Kleid verdürben; und Sie würden sich keinen Vorwurf machen, mein ganzes Land zu verderben? Sie gestehen frey ein, daß Sie keine Schneider sind, und sind keck genug sich einzubilden, daß Sie Staatsmänner sind? Ich bitte Sie, machen Sie mir dieses Kleid; ich will Sie beyde als meine oberste Leibschneidermeister mit einem herrlichen Gehalte anstellen; es ist besser, Sie verpfuschen mir alle meine Kleider als mein Land. Sie verstehen mich."

Wie wenig ist hier von der dem Augenblick entsprungenen, dazu in ihrer Kürze und Innerlichkeit wundervollen Vergleichung Hamlets geblieben. Die Feinheit ist hier abgestreift, wie Glanz von den Flügeln des Schmetterlings.

Eigentümlich ist dem Stücke, daß dem Ende zu die sittliche Entrüstung Eckartshausens wächst und sein Arthello, der anfangs mit seiner Narrenpritsche den Unverstand und die Niedertracht lustig geprügelt hatte, mehr und mehr zum Verkünder dieser Entrüstung wird. Ja, sein Schlußmonolog, der auch das Stück beschließt, trüge besser des Dichters Namen als szenische Überschrift. „Schrecklicher Irrwahn von Menschen! Abscheuliches Bild eines Bigotten! Der gefährlichste aller Charaktere, besonders am Hofe! Sie sehen die Religion gleich einer Wäsche an, die ihre Seelen immer wieder weiß macht, so oft sie selbe beschmutzen, und sündigen keck auf die Güte der Gottheit . . . . Dank dem Himmel, daß dieses Tagewerk vollendet ist . . . Nun bist du mir doppelt werth, meine Kappe, und du sollst mich täglich erinnern, daß aller Menschen Weisheit in deinen Augen, Gütiger! nur Thorheit ist."

Von dieser religiösen Färbung war bei dem Arthello des ersten Aufzuges nichts zu spüren.

Noch einmal wandte Eckartshausen das „abscheuliche Bild eines Bigotten" an, um die Gefahr für den Hof und die demgegenüber machtlose Stellung eines schwachen Fürsten zu zeichnen. Wiederum werden wir dabei an die Umgebung Karl Theodors leise erinnert. Es ist ein Theaterstück „in Gesprächen und drey Abtheilungen": „Das Unkraut unter dem Weitzen oder Religion und Gleisnerey'.[1])

[1]) Das Unkraut unter dem Weitzen oder Religion und Gleisnerey, bearbeitet in Gesprächen und drey Abtheilungen, zum Gebrauch der Schaubühne. Von dem Hofrath Karl v. Eckhartshausen. München, bei Jos. Lentner nächst dem schönen Thurm. 1793.

Der Magister Blum, Haustheologe des Ministers, ein Frömmler und Heuchler, hat sich eine solche Stellung zu verschaffen gewußt, daß alles zwischen Fürst und Minister, zwischen Minister und Volk durch seine Hände geht. So weiß er auch einen Staatsrat zu verleiten, einen unschuldigen Juden zu verurteilen. Der Prozeß wird jedoch von einem jungen, wahrheitsliebenden und von Nächstenliebe durchdrungenen Referendar noch rechtzeitig zu des Juden Gunsten entschieden. Nun fällt auf diesen Referendar die niedrige gehässige Wut Blums. Er weiß beim Fürsten die Entlassung von des Referendars Vater durchzusetzen, bis sich in einer letzten Unterredung des Fürsten mit diesem Abgesetzten herausstellt, daß der Fürst belogen und betrogen ist und wider besseres Wissen unrecht hat handeln müssen. Blum wird des Landes verwiesen, der zum ungerechten Richten verleitete Staatsrat leistet dem Juden Abbitte. Daß der Referendar zur Belohnung seine Amalie erhält, nebenher.

Der Fürst dieses Staates ist ein bedauernswerter Mann; er thront auf einem unterminierten Throne. Geheimes Denunziantentum ist die einzige Möglichkeit, mit der sich der geistliche Magister Blum über Wasser zu halten vermag. Eine Liste von „verdächtigen und ihren Grundsätzen nach höchst gefährlichen Leuten“ wird von ihm geführt! Die Unbequemen und Verdächtigen außer Landes zu schaffen, d. h. die Tüchtigen, Guten, darnach steht sein Sinn, aber er hat zu starke Gegenströmung, seine Pläne scheitern. Ein Fehler des Stückes liegt darin, daß über allem Predigen von Nächstenliebe und Selbstlosigkeit die straffe Handlung verloren gegangen ist, daß wir daher auch wenig von dem wirklich schädlichen Einfluß des Magisters sehen, sondern mehr durch kleine Züge (wie das Berichten von dem Denunziantentum) oder durch Episoden (eine Frau von Turnau bittet den jungen Referendar um Schutz vor dem Magister, der ihre Tochter verführt hat) von seiner Schlechtigkeit erfahren. Blum ist nicht ohne Geschick, wenn auch eintönig mit krassen Farben gemalt, der Fürst tritt jedoch nicht aus allgemeinen Umrissen schärfer hervor. Er erfährt in dem Gespräche mit dem abgesetzten Rat mehr als wir von ihm erfahren. Güte und Milde sind ihm eigen, aber seine Schwäche hat ihn leichtgläubig und ungerecht gemacht; es ist das bekannte durch keinen Zug bereicherte Bild des Fürsten, wie er in den Theaterstücken Ifflands und seiner Richtung stets erscheint, ohne jeden individuellen Zug. Nur das Ringsum ist von historischem Werte für uns, nicht diese Gestalt des Fürsten. —

Ein Höfling, dessen schwarze Seele nicht schwärzer sein kann, ein unrecht unterdrückter Unterthan und ein Fürst, der nur durch Zufall von der Niederträchtigkeit seines Höflings überzeugt wird, ist dann weiter der Dreiklang, der aus dem Lustspiel „Die glückliche Jagd" [1]) des Schauspielers Franz Xaver Heigel uns entgegentönt.

Mutavento, ein betrügerischer Höfling, hat die Abdankung des Barons von Walter erreicht. Nicht nur das Vermögen hat er ihm genommen, sondern er sucht auch durch gefälschte Briefe Walters Gattin von ihm zu trennen. Diese ist jedoch von der Treue ihres Gatten zu fest überzeugt; da greift Mutavento zum äußersten Mittel, er läßt sie mit ihren Kindern entführen. Zufällig begegnet diese Kutsche dem Fürsten, der sich gerade im Walde auf der Jagd befindet. Er wird auf das Hilferufen aufmerksam — und so entwickelt sich alles zum guten Ende. Der Fürst ersetzt dem gekränkten Walter reichlich das erlittene Ungemach und schickt den Betrüger ins Gefängnis.

Das Stück enthält lauter selbst in jener Zeit altbekannte Personen und ist mit recht primitiven technischen Mitteln gearbeitet. Wertvoll erscheint allein der warmherzige Ton, in dem es abgefaßt ist. Vom Fürsten ist genau dasselbe wie in dem vorher besprochenen Spiele zu sagen: verblendet, aber innerlich gut. Um so schwächer ist hier seine ganze Figur noch, als er nur durch die Duldung solch eines Bösewichtes, nicht durch eine eigene ungerechte, wider besseres Wissen und Wollen ausgeführte That schwach erscheint. Dieses ist wiederum der Fall in zwei Dramen, die die Absetzung eines verdienten Mannes durch den Fürsten als geschehene, vor dem Beginn des Dramas liegende Thatsache hinstellen und nur die Enthüllung allen Unrechts und die Belohnung des Unschuldigen durch den Fürsten bezwecken. Sie sind von einander abhängig und behandeln denselben Stoff. Das eine ist ein Schauspiel Rumhold [2]) des kurfürstlichen Hofkammerkanzlisten Emanuel Mayer,[3]) das andere „Emilie Waldegrau" von Anton Adolph von Crenzin.

---

[1]) Die glückliche Jagd. Ein rührendes Lustspiel in zween Aufzügen. Aufgeführt auf dem Churfürstl. Theater zu München. Augsburg, Bey Conrad Heinrich Stage. 1781.

[2]) Rumhold, Ein Original-Schauspiel in fünf Handlungen von E. M. München, gedruckt bey Maria Magdalena Mayrinn, verwittweten Stadtbuchdruckerinn. 1776.

[3]) Baader, Meusel u. a. erwähnen ihn nicht.

In „Rumhold“ ist Oberst Siegfeld, ein rechtschaffener, tugendhafter Mann, schändlichen Verleumdungen zum Opfer gefallen und des Landes verwiesen. Sein Freund Graf Rumhold nimmt ihn jedoch heimlich zu sich, so daß er unter dem fremden Namen Wanner im Lande weiter lebt. Mit dem Regierungsantritt des neuen Königs wird durch Rumhold der Prozeß wieder aufgenommen. Die alten Verleumder und Betrüger, vor allem der satanische Baron Schleichheim, beginnen ihr altes Werk von neuem. Rumhold selbst steht vor dem Sturze; Wanner wird entdeckt und ins Gefängnis geschleppt. Im letzten Augenblick, als Schleichheim auf eigenmächtigen Befehl hin Rumholds Sohn Karl und Sophie, Wanners Tochter, töten lassen will, kehrt Rumhold, der sich zum König gewagt und diesem Beweise von Wanners Unschuld gegeben hat, zurück. Schleichheim ist entlarvt, Wanner in seine alten Rechte und Güter wieder eingesetzt. Rumholds Sohn heiratet natürlich die Tochter Siegfelds (Wanners). Zu allem Überfluß ist noch eine Erkennungsszene dem Stücke einverleibt, indem Sophie und ein Graf Sanfred als Geschwister, d. h. als Kinder Wanners, entpuppt werden. —

Rührseligkeit nimmt ein gut Teil des Schauspiels ein; aber es zeigen sich auch Spuren, daß es zur Zeit des Sturms und Drangs entstand. Namentlich der junge Rumhold, ein tapferer Kriegsheld, schwätzt im Taumel der Begeisterung Unsinn. So will er, wird er besiegt, „schon entkräftet auf der Erde liegend, seine Zunge sich abbeißen und Blut und Zunge seinem Sieger ins Gesicht speyen“.

Das psychologische Rätsel des Stückes liegt wiederum in Schleichheim und dem Fürsten. Es ist schlechterdings in diesen Dramen unverständlich, wie diese schwarz in schwarz gezeichneten Bösewichter außer ihren Spießgesellen jedem andern sofort als Heuchler auffallen, während die Fürsten mit einer durch „Schwäche“ durchaus nicht begründeten Blindheit in ihnen brave und gewissenhafte Diener vermuten. Sodann ist — die Thatsache einmal zugegeben, daß die Fürsten wirklich jenen Schurken vertrauen dürfen, ohne sich eine Blöße ihrer geistigen Qualität zu geben — der plötzliche Umschwung nur dem weiteren Verlauf oder vielmehr dem glücklichen Schluß der Handlung zu entnehmen, nicht aber der zwingenden Erkenntnis in die innerlich begründete Entwicklung der Dinge. Diese und manche andere Mängel des Stückes — auf die hier nicht näher eingegangen zu werden braucht — lassen sich nicht entschuldigen mit der Bemerkung des Dichters in der Vorrede: „Ich ward gezwungen,

meinen noch nicht gänzlich ausgearbeiteten Rumhold der Presse zu übergeben." Sie lassen sich deshalb nicht damit entschuldigen, weil sie typische Schwächen der ganzen Zeitlitteratur sind. Das Einzelne in Mayers Drama, das bei reiferer Ausarbeitung hätte schwinden können, ist für uns in seiner mangelhaften Form nicht von Bedeutung. — Warum nun der Dichter gezwungen ward, sein Drama zu veröffentlichen, das giebt er selbst an. Häufiger wurde 1776 auf der Nießerschen Bühne „Emilie Waldegrau"[1]) gegeben, ein Drama, das dieselbe Fabel enthielt und leicht den Verdacht erwecken konnte, Mayers Drama sei daraus entlehnt. „Allein mein Rumhold war vor etlichen Jahren eben das, was er jetzt ist ... Mein Manuskript, das ich nur wenigen Personen (bald hätt' ich gesagt: guten Freunden) zum Durchlesen gab, kam ohne mein Wissen, und wie ich's erst nachher erfuhr, in verschiedene Hände. — Welch Wunder also! daß zween Köpfe so auf Eins hinausdenken konnten." Um aber keinen Zweifel an der Wahrheit seiner Entschuldigung aufkommen zu lassen, veröffentlichte Mayer das Drama in der vorhandenen Form.

Emilie Waldegrau schließt sich denn auch in der Hauptsache an Rumhold an. Hier seien nur die Unterschiede und die auffallendsten Übereinstimmungen hervorgehoben.

In beiden Stücken liegt die unschuldige Verurteilung und Einziehung der Güter Wanners bezw. Waldegraus schon um viele Jahre zurück. Während aber in Rumhold der Verurteilte längst wieder im Lande lebt, unerkannt, selbst seinen Kindern unkenntlich, kommt in Emilie Waldegrau — viel wahrscheinlicher — der Vater als „alter Mann" angewandert (II, 4), nach einer abenteuerlich verlebten Zeit, die ihn betteln und darben ließ. Durch diese plötzliche Ankunft, die allerdings darin wieder recht zufällig ist, daß sie einen Tag vor der angesetzten Verhandlung des alten Prozesses erfolgt, wird das Glück der Tochter sofort gerettet. Wallburg nämlich, der Graf Rumhold dieses Stückes, will Emilie Waldegrau mit dem v. Sergignon verheiraten, um den Prozeß für Emiliens Vater um so sicherer durchzubringen. Sergignon ist Schleichheim, nur daß er hier noch einen gewissenlosen Gehilfen hat, eine Zweiteilung des Prinzips des Bösen, die dramatisch überflüssig, ja hinderlich ist. Während nun aber Rumhold Schleich-

[1]) Emilie Waldegrau, Ein Drama in fünf Aufzügen von Anton Adolph von Crentzin, Nördlingen, bey Karl Gottlob Becker, 1776.

heim sofort durchschaut und ihn mit aller kühlen Vorsicht behandelt, ist Wallburg unbegreiflicherweise von Sergignon so eingenommen (also wieder eine Zweiteilung, denn auch der König traut ihm), daß er Emilien ihm zur Frau geben will. „Ihre Hand muß eure Feindschaft tilgen“ (I, 3). Wallburg glaubt gewiß zu sein, daß Emilie Sergignons Hand annimmt, ja, er haftet (!) sogar dafür und liefert Sergignon, dem vermeintlichen Freunde und Schwiegersohne des alten Waldegrau, alle Waffen in einem Gespräche in die Hand. Hier greift der zurückkehrende Vater ein, sofort nach der Erkennungsszene mit der Tochter (II, 5): Er sieht in Sergignon den Heuchler. Nicht ihn, sondern ihren Geliebten Rovar soll Emilie heiraten. Sergignon schwört Rache an Vater und Tochter Wallburg tritt mehr in den Hintergrund und kommt auch nicht selbst — wie Rumhold — so nahe seinem Sturz. Genau wie Wanner wird Waldegrau durch listig vom Könige erwirkten Befehl ins Gefängnis geschleppt. In Rumhold geht darauf der Bräutigam, hier die Braut (Emilia), sodann wie dort Rumhold, hier Wallburg zum König. In beiden Stücken wird der Heuchler durch Briefe entlarvt, die abgefangen werden, in beiden erfolgt die Rettung in dem theatralisch wirksamsten Augenblicke, als Karl und Sophie auf Schleichheims Befehl erschossen werden sollen bezw. als Emilie sich das Leben nehmen will.

Auf zahlreich übereinstimmende Einzelheiten einzugehen lohnt sich nicht. Crenzins Stück ist bühnenwirksamer, einfacher; man merkt den Schauspieler. — Über das Abhängigkeitsverhältnis kann in diesem Falle kein Zweifel walten; indessen hatte Crenzin in seinem für die Münchener Bühne geschriebenem Erstlingswerke schon 1774 einen sehr ähnlichen Stoff — in halbhistorischem Gewande — behandelt. Zur Zeit Karls II. von England spielt das Trauerspiel „Derbi oder Treue und Freundschaft.“[1])

Durch die Ränke und Lügen zweier Höflinge ist Graf Derbi, der treueste Freund Karls II. von England, gestürzt. Jene sind Sandwich, ein Mann von satanischer Bosheit, und Palfy, ein französischer Mar-

---

[1]) Derbi oder Treue und Freundschaft. Ein Trauerspiel in fünf Abhandlungen. Ein Versuch für die deutsche Schaubühne von A. A. v. Cr. Aufgeführt auf dem churfürstlich-deutschen Theater zu München. Im Jahre 1774. SALZBURG, gedruckt in der Hof-akademischen Buchdruckerey. — Die zweite Ausgabe erschien 1776 in Graz. „Bey Eröfnung des neuerbauten Schauspielhauses aufgeführt von der Jakobellischen Gesellschaft den 9. Sept. 1776.“ (Exemplar der Steiermärkischen Landesbibl., Joanneum, Graz).

quis, der unter diesem falschen Namen in London lebt und aus politischen Gründen Karls Berater zu vernichten strebt. (Also schon die Zweiteilung!) Derbi wird trotz allen Flehens seiner ihm heimlich angetrauten Gemahlin, Henriette von Modena, und seines Freundes Sergouw in den Tower geführt, wohin ihm Sergouw, der den König reizte und Derbis Unschuld vergeblich nachzuweisen versuchte, folgt. Im letzten Augenblick wird den beiden Eingekerkerten die Rettungsbotschaft überbracht. Palsy, durch die leidenschaftlichen Worte des flehenden Sergouw erschüttert, hat seine und Sandwichs Thaten vor dem Parlamente angezeigt. Sandwich aber setzt seinen Haß und seine Rache durch und ersticht Derbi. Palsy nimmt sich selbst das Leben.

Mit dem vierten Aufzuge, der das Geständnis Palsys und damit die Rettung der Eingekerkerten bringt, ist die Verwicklung gelöst. Mehr als „Trauerspiel"-Rechtfertigung erscheinen die letzten Blutthaten. Palsy hätte sich zudem — technisch und psychologisch wäre es geschickter — am Ende des vierten Aktes das Leben nehmen müssen. Zugleich wäre dann eine fürchterliche Geschmacklosigkeit vermieden: Sergouw liebt Palsys Tochter, erfährt aber auf dem Wege zum Tower, daß Palsy sein — Vater sei. Der Gedanke, daß er Sophien nun nicht als Weib heimführen kann, wo sich alles zum besten wendet, ist ihm fürchterlich. Er hätte sich aber nun einmal darein finden müssen, wenn Palsy sich nach dem Geständnis im vierten Aufzuge das Leben genommen hätte. Daß dieses nun erst am Schlusse des fünften geschieht, hat nur den Zweck, daß Palsy noch einen Brief vor seinem Selbstmord schreiben muß, den dann ein Kerkermeister dem Sohne Sergouw bringt und der besagt: „Besitze die Hand deiner Sophia, denn sie ist nicht meine Tochter, sondern meine — — Nichte!" Worauf eine Erklärung dieser gar sonderbaren Mär erfolgt. — Schubart tadelte das Stück scharf.[1]) Er nannte es ein Geschöpf „mit schmaler Stirn, kleinen lichtleeren Augen, stumpfer Nase, schiefem Mund und äsopischem Höcker" — also eine Art Mißgeburt.

Crenzin schrieb sodann noch ein drittes Stück für die Münchener Bühne, das ebenfalls an einem Hofe spielt, aber den Fürsten nicht als schwachen betrogenen Charakter und nicht so im Reflex der übrigen Handlung, sondern im Vordergrunde stehend als leidenschaftlichen Menschen, liebend hinstellt. Standesvorurteile wurden hier zur Grundlage ge-

---

[1]) Deutsche Chronik, 2. Stück vom 5. Jenner 1775.

nommen, auf der eine Liebestragödie sich aufbaut. Es ist das Drama „Der Hochzeittag".[1])

Obrist Treuhold, der Liebhaber Amaliens, ist in den Krieg gezogen. Während seiner zweijährigen Abwesenheit hat der Fürst — nicht aus lüsterner Begehrlichkeit, sondern in echter Neigung — Amalie liebgewonnen. Er will sie heiraten, seinem Oheim zum Trotz, der aus Standesvorurteilen und aus weiter nicht erklärtem Haß die Hochzeit hintertreiben will. Der Fürst ist über alle Vorurteile hinweg. „Eine Gemahlinn, die die Krone der Tugend trägt, glänzt würdiger auf dem Thron, als selbst eine stolze Kaiserinn mit allem Prunk ihrer Eitelkeit. Man mag rasen, spotten, mich höhnen, ich werde glücklich seyn, und jeden blöden Hirns lachen" (II, 5). Da kehrt Obrist Treuhold heim, um sein Versprechen einzulösen. Er findet Amalie am Hochzeitstag, dringt verwegen ins Schloß, um die — sterbende Amalie anzutreffen. In ihren Hochzeitstrank war Gift gemischt auf Befehl des Oheims, der nur auf diese Weise die Heirat seines Neffen zu vereiteln weiß. An der Leiche Amaliens ersticht sich Treuhold.

Fast verschwinden die Ideen von Vorurteilslosigkeit und den menschlichen Rechten eines Fürsten in dem großen Strome wahrer und theatralischer Leidenschaft, der durch die Handlung flutet. Nicht vernünftelnde Überlegungen, kein tugendhaftes ängstliches Maßhalten, wo die Empfindung überzuschäumen strebt. Der Fürst bleibt die ruhigste und männlichste Figur, so sehr auch ihn der tiefe Schmerz erschüttert. Aber er rast nicht und verliert sich nicht in tollen, unsinnigen Sätzen, um das Toben seiner Seele auszusprechen. Treuhold dagegen überstürzt in Sturm und Drang seine Phantasie. Er will sich grausam an dem Verführer seiner Amalie, an allen ihren Verwandten rächen. „Warum kann ich nicht schon auf euren erschlagenen Ruinen prangend hereintanzen, mich in der blutigen Wollust, in Rachswogen herumwälzen?" (IV, 2.) Oft müssen solche schwelgende Gedanken echte Leidenschaft ersetzen, oft ist sie wahr getroffen. So reiht sich das Stück, sehen wir von den nüchternen Gedanken ab, die uns bei der Betrachtung des Fürsten interessieren, in die oben erwähnte Gattung von Dramen, die die schrankenlose Belebung des Gefühls im Sinne der Stürmer und Dränger

[1]) Der Hochzeittag, ein Original-Trauerspiel in fünf Aufzügen von Anton Adolph von Crentzin. (Motto: Aestuat ingens imo in corde pudor ꝛc.) München, 1777. Im Verlag bey Johann Nepomuk Fritz, Buchhändler nächst dem schönen Thurme.

aller gemütlichen Familiendramatik der englisch-gellertschen Aufklärung überordnet. So überschäumend die Leidenschaft, so schaurig ist die dumpfe Klage, öfter durch tönende Worte ausgedrückt. Als sie den Hochzeitstrunk genommen, fühlt Amalie, die fast im ganzen Stücke in fieberischem Wahnsinn und geängsteten Vorstellungen lebt, ihren Tod. „Die Kerze losch aus, brach ab; die Eule, sie heulte, mein Fürst!" „Sie wird heulen, über uns alle heulen" — — (V, 2). Vergils

Aestuat ingens
Imo in corde pudor, mixtoque insania luctu
et furiis agitatus amor — —

war das Leitmotiv des Dichters. —

Es erübrigt, noch zwei Dramen zu betrachten, die in halbhistorischem Zuschnitt höfische Verhältnisse behandeln und wie die vorletzt besprochenen den Fürsten „in der Klemme", d. h. willenlos, machtlos zwischen Minister, Höflingen und dem Volke darstellen. Das eine, „Die Majestät in der Klemme", ein Trauerspiel des Grafen Klemens Törring, ist genau nach dem Schema Derbi, Rumhold u. a. gearbeitet und läßt die Güte des Fürsten am Schlusse über seine höfischen Heuchler triumphieren, das andere, das einzige von einer Frau geschriebene Drama, „Prinz Egid von Bretagne" von Catharina von Hesse, weist den energischeren Schluß auf: Der Schwächling wird abgesetzt.

In Törrings Drama[1]) ist König Heinrich * von England das willenlose Werkzeug seines herrschsüchtigen, betrügerischen Ministers Sudney. Dieser hat mit Hilfe des schurkischen Leibarztes Butt den König durch geheime Arzneien so entkräftet, daß er körperlich und geistig zu jeder That unfähig ist. Die geplante Heirat des Königs mit einer spanischen Prinzessin weiß Sudney zu hintertreiben, das englische Volk durch Ausschreibung schwerer Abgaben zu knechten und den für den König eintretenden, vom Volke geliebten Herzog von Buckingthal durch einen Spruch des bestochenen Staatsrates (William Buttler!) zu verbannen. Durch ein Billet, in dem er den Arzt auffordert, dem König eine schärfer wirkende Arznei einzugeben, wird sein Komplott verraten; das Volk murrt und steht auf. Es dringt in den Palast, Sudney wird erstochen, der Herzog Buckingthal wieder eingesetzt, und so die Majestät aus der Klemme gezogen.

[1]) Die Majestät in der Klemme. Ein Originaltrauerspiel in fünf Aufzügen. Von G. K. v. T. S. Aufgeführt auf dem churfürstl. Nationaltheater. München, 1786 bey Joh. Bapt. Strobl.

Das Stück hält mehr als der Titel verspricht; es zeigt manchen Ansatz zu echter tragischer Wirkung; die Steigerung im dritten und vierten Akte ist wohlgelungen und spannend. Mancher Anklang an Shakespeare findet sich; vielleicht ist auch durch ihn Törring verleitet, im Dialog charakteristisch zu sein, wobei denn freilich die Begabung versagte und nur dunkler Sinn statt kennzeichnender Schärfe zu Tage trat. Sudney ist der bekannte schurkische Höfling; dagegen ist auf die Zeichnung des Königs mehr Sorgfalt als sonst wohl verwandt. Im ersten Akt ist er nur ein Bild des Jammers, siech und matt; dann stellen sich halbirre Reden ein, die leise an Lears Wahnsinn erinnern. Er fleht Sudney auf den Knieen an: „ich war ja König! — Du hattest die Hälfte unserer Gewalt — nun alles geraubt! — o! gieb mir nur eine Hälfte wieder.“ Er fühlt seine Ohnmacht und ahnt unbewußt, wem er sie zu danken hat. Aber ihm fehlt die Kraft zu klarem Denken. „Gott! nur keinen Wahnwitz!“ ruft er aus. Und als er in der folgenden Szene (II, 6) wieder auf den Gedanken kommt, er habe in Buckingthal einen treuen Anhänger vernichtet, da gelingt dem falschen Sudney nur mit Mühe der Sieg. Der König sehnt sich darnach, der Würmer Speise zu sein, und doch vergißt er nicht über diesem lebensmüden Wunsche sein Volk. Er grübelt über anonymen Schriften, deren eine den Titel „das ächzende Volk“ trägt und in denen ein Narr ihm Wahrheiten sagt (IV, 1). Er rafft sich auf und verlangt nach dem Werke: „Der neue Regierungsplan“ — seine Höflinge haben es mitgenommen und ihm als ungefährliche Speise ein Betbuch dagelassen. Er nimmt das Buch, um in seiner Angst zu beten. An König Philipps und König Claudius' Gebet erinnert die Szene. Kaum wagt er seine Augen zum Himmel zu richten. „Darf ich, ohne Dich Schöpfer zu lästern, wohl begehren, noch länger als ein elendes Mittelding zwischen Mensch und Vieh fortzukeichen?[1]) Ist mein Gebet nicht entehrend für die Schöpfung? Auch für den Menschen! Doch das edelste, vollkommenste Werk Deiner Schöpfung — ein Mensch, so elend, so herabgesunken, so unbedeutend und doch König!“ (IV, 3). In dieser verzweifelten Stimmung findet ihn Buckingthal, der ihm mit dem Freimut und der Liebe eines „Patrioten“ (!) Dinge sagt, die dem betrogenen König die Augen öffnen. Immer stärker wird in dem Unglücklichen der Verdacht,

[1]) Diese Hallersche Reminiscenz kehrt in den Schriften der bayerischen Aufklärer öfter wieder. Westenrieder gebraucht sie ein paarmal. So auch F. M. Baader in der akad. Rede über das Studium der Philosophie.

hintergangen zu sein. Sudney kommt, um Buckingthals ihm gefährliche Reden Lügen zu strafen. Haltlos wie ein Rohr im Winde schwankt der König. Hier liegt ein Vorzug gegenüber all den bis jetzt besprochenen Hof-Dramen, indem die Umstimmung des Fürsten nicht hinter den Kulissen durch irgend welche plötzliche Enthüllung, sondern vor unsern Augen Schritt für Schritt vorbereitet wird. Endlich sieht er aus den ihm verheimlichten Originalpapieren die finanzielle Mißwirtschaft, hört von dem unheimlichen Drängen und Murren des Volkes, das nach Rache an Sudney schreit, wieder stellt sich leise spielender Wahnsinn seinem Verlangen nach klarer Einsicht in das Lügengewebe entgegen, er weint — da dringt das Volk in den Palast, Sudney zu töten; der König hört aus Sudneys Munde allen Betrug; alte Kraft und neue Zuversicht regen sich leise in seinem Innern, er straft, lohnt und sorgt für seines Volkes Wohl.

Das Drama der Katharina von Hesse[1]) „Prinz Egid von Bretagne“[2]) ist gleichsam nur als ein Anfang zu dieser Gruppe von Stücken zu betrachten. Es ist zeitlich das letzte von ihnen und verwendet das Motiv eines schwächlichen, von Jedem zu lenkenden Fürsten und eines ehrsüchtigen falschen Höflings.

Prinz Egid von Bretagne ist der Bräutigam der Elisabeth von Dinant. Er hat zur Heirat die Einwilligung seines Bruders, des regierenden Herzogs, erhalten. Dieser hat jedoch in schwacher Stunde auch dem Höfling Arthur von Montaubon seine Richte versprochen. Montaubon sucht nun auf alle Weise den Prinzen beim Herzog zu verdächtigen, worauf dieser in seiner Schwäche hört. Prinz Egid wird ins Gefängnis geworfen. Seine Braut und des Herzogs Oheim fallen vor

[1]) Katharina Reichsfreiin Bossi von Löwenglau, geb. 1756 in München, in erster Ehe vermählt mit dem preuß. Hauptmann Graf Morazani, in zweiter mit Wilhelm von Hesse, gab in Gemeinschaft mit ihrer Schwester heraus: „Unterhaltungen in Abendstunden, Vaterlands Töchtern geweiht,“ München, 1792, schrieb „Etwas für meine teutsche Schwestern, für Mädchen, Gattinnen und Mütter“, sodann, wie Baader, Das gel. Baiern, I, A-K, Sp. 500 angiebt, mehrere Trauerspiele und Lustspiele.

[2]) Prinz Egid von Bretagne. Ein original-Schauspiel in vier Aufzügen. Aus der französischen Geschichte bearbeitet von Catharina von Hesse, Witt(w)e, gebohrne Reichsfreyen von Bossi. München, 1798. Bey Joseph Lindauer. — 8°. — Aus den Zensurlisten im Kgl. Kreisarchiv geht hervor, daß das Drama schon am 10. Dezember 1794 vom Kurfürsten die Aufführungslicenz erhalten hatte. Im Mai 1797 sucht Lindauer um das Imprimatur nach.

dem Hartherzigen auf die Knie, beschwören ihn und erhalten die Freilassung des Prinzen. Abermals gelingt den Höflingen die Überlistung des Herzogs: Prinz Egid soll nun hingerichtet werden. Da tritt Graf Richemont für ihn ein, befreit ihn, macht ihn an Stelle des jämmerlichen Herzogs zum regierenden Fürsten und straft die höfischen Betrüger.

So der Schluß, den die Dichterin wählte. Dem geschichtlichen Hergang entsprechend ist eine zweite Schlußwendung in einer angehängten Szene gegeben: Die Hilfe Richemonts kommt zu spät, Prinz Egid wird im Gefängnis erdrosselt.

Die oben gemachte Bemerkung, der Schluß sei energischer als der anderer Dramen bleibt mit Recht bestehen, auch wenn wir sonst dem Stücke nur weichliches, schwülstiges Pathos zusprechen können. Daß hier der Fürst einmal seine Schwäche nicht bereut, sondern daraus die vernünftige Konsequenz zu tragen hat, ist um so bemerkenswerter, als der Schluß der Erfindung der Dichterin, nicht der geschichtlichen Überlieferung seine Wendung verdankt. Von geschichtlichem Colorit ist überhaupt in dem Drama nichts zu spüren. Daß die Personen im vierzehnten Jahrhundert leben, melden eben nur die Namen und Ereignisse, nicht der Gehalt der Worte. Da ist von Menschenliebe und Vernunft ganz im Tone des Aufklärungszeitalters die Rede. Einen originellen Eindruck macht das Drama nicht. Überall bekannte Motive und Wendungen. Aus dem Ritterdrama der Streit zweier Männer um eine Frau, Kerker, dazu der mitleidige Kerkermeister, sodann aus andern Dramen leise anklingend: Die Szene zwischen Egid und seinem Freunde Tangui (I, 4) an Julius von Tarent (Julius = Aspermonte); die Szene I, 1 an I, 3 und III, 1 (Amalie und Franz) der Räuber; verschiedene Wendungen (I, 6 und II, 1) an Don Carlos (II, 5 und II, 1); die Charakteristik namentlich am Schlusse an Fiesko u. s. w., kurz, ein nicht absichtliches, aber deutliches Verarbeiten lebendiger Eindrücke aus andern Dichtungen.

Überblicken wir nun einmal kurz die stattliche Reihe von Dramen, die die Verhältnisse der Gesellschaft erörtern. Von der Grundbedingung alles staatlichen Lebens, dem Zusammenschluß zweier Individuen zur Schaffung der neuen Einheit-Familie gingen wir aus. Dabei mußte notwendig das Bürgertum in erster Linie in Betracht kommen, da das A und O der Gesundheit oder Schwäche des Bürgertums mit der Stärke oder der Zersetzung der Familie gegeben ist. Alle Fragen der Zeit, die

auf Bildung des Einzelnen, Hebung des gesamten geistigen und praktischen Lebens abzielten, wurden, betrafen sie Bürgerkreise, innerhalb der Familie abgehandelt. Diese Enge, die in ihrer schönen Bedeutung die Poesie des Bürgerhauses ausmachte, mußte erweitert werden, sollten Standesfragen wie beim Adel durch das Drama eine Antwort finden. Gewiß mußte auch hier die Familie noch eine auf ihren engsten Kreis allein sich beziehende Darstellung erfahren, da ja der Adel eben als Glied der Gesellschaft nach der Art und Weise seines Familienlebens beurteilt werden konnte, und da die Anschauungen, die der Adel aus Standesbewußtsein hegte, innerhalb der Familie, dem Wohnsitz alles rein Menschlichen, herbe Auseinandersetzungen hervorrufen mußten. Aber es zeigte sich doch ein neuer Zug. Nicht nur für die einzelne Familie, sondern für die gesamte soziale Lage waren die verletzenden Sondervorrechte des Adels von Bedeutung. Und darum wurde für oder wider den Adel geschrieben, und die Familie nur als Einkleidung, als Ausdrucksmittel der Idee in das Drama hineingenommen. Diese Berücksichtigung schwand ganz in den höfischen Dramen. Da tauchte der Begriff der Familie in dem Gesamtbegriff Volk unter und des Volkes Wohl oder Wehe, abhängig von guten oder schlechten, gut oder schlecht beratenen Fürsten bildete das Grundthema einzelner Dramen. Verlassen wir auch diese Grenze, nehmen wir Bauern, Bürger, Adel und Hof als Einheit, so kommen wir zu der Besprechung des letzten Teiles der Dramen, die das nationale Bewußtsein der Bayern im endenden 18. Jahrhundert zum Ausdrucke bringen. Selbstverständlich werden auch hier die Dramen innerhalb der Familie, oder in der Gegenüberstellung von Ständen und dergleichen ihren Stoff behandeln; die Grundidee ist aber stets das Nationale, das Deutsche, öfter verengert, wenn auch ohne Gegensatz zu dem Deutschen, das Bayerische. Auf doppelte Weise wurde der Stolz, ein Bayer oder Deutscher zu sein, ausgesprochen. Durch Stoffe, die der Gegenwart, und Stoffe, die der Vergangenheit entnommen waren. Nur in letzteren kam das ausdrücklich Bayerische neben dem Deutschen oder vor dem Deutschen zur Geltung.

Die Betonung des Deutschen lag schon in den Dramen nahe, die die Zersetzung der Familie durch einen modischen Stutzer, der meistens ein Franzose war, behandeln. Fast überall finden sich dann kurze im Vorübergehen gesprochene Worte, aus denen die Biederkeit und männliche Gesinnung des Deutschen gegenüber dem windigen, oberflächlichen Franzosen sprechen. Um nur ein Beispiel anzuführen: in Eckartshausens

Hofrat treibt der Avanturier Mr. la Broche sein Wesen. Er spricht halb deutsch, halb französisch und sucht auch mit seinen Partnern französisch zu reden. Den Hofrat Seltenmann fragt er, ob er diese Sprache verstehe. „Ja Herr Baron," entgegnet dieser, ähnlich wie Lessings Minna, „da Sie sich aber eben sehr gut im Deutschen ausdrücken, so werden Sie mich verbinden, wenn Sie deutsch reden wollten." Kaum aber ist der ihm in der tiefsten Seele verhaßte Franzose fort, da macht er seinem Aerger in einem Selbstgespräch Luft: „Ein Mann nach der Mode! Ein wahrhaftes Original! Armes Vaterland, wo ist deine Stärke? einst hattest du Männer, aber jetzt wollen deine Jünglinge elende Kopien elender Originalien seyn; sie eilen nach Paris, werden dort Weichlinge und Narren, und bringen die Thorheiten, Laster und Krankheiten zurück. O armes, armes Vaterland! was wird aus dir werden!" (9. Auftr.)

Zum scharfen Gegensatz erhob die Bewunderung für ausländisches und die verachtete Gediegenheit deutschen Wesens Babo in seinem Lustspiel „Die Maler." [1]) Er geißelte damit zugleich eines der geistlosesten Vorurteile des Adels und lenkte die Beachtung auf den Künstler, der nicht ein Franzose zu sein brauchte, um ein guter Künstler zu sein.

In München lebt der Bürger und Maler Ebrecht, dessen Kunst von der Gräfin Herrbach, dem Typus des Alamodischen, verachtet wird, weil sie eben gar nichts Ausländisches an sich hat. Die Werke des Malers Glimour dagegen, der zuletzt vier Jahre in Paris lebte, lobt sie mit den schmeichelhaftesten Worten. Glimour ist über diese Verachtung Ebrechts tief empört, denn er liebt die Kunst und schätzt das Talent des Meisters Ebrecht. Er überlistet nun die Gräfin, indem er seine Werke für Ebrechts, und dessen neue für die seinigen ausgiebt. Als nun die Gräfin über diese entzückt ist und die vermeintlich von Ebrecht gemalten abfällig bekrittelt, da wallt in Ebrecht der Zorn auf, er erklärt der Gräfin den wahren Sachverhalt und schließt mit den ehrlich-polternden Worten: „Ich Sudler, ich ex voto-Bildleinmaler, ich Hanns Ebrecht, Burger und Maler allhier, **ipse** fecit!" Peinlich beschämt zieht die Frau Gräfin von dannen. Glimour giebt sich vordem noch als Schüler Ebrechts zu erkennen, dem er alles in der

---

[1]) Die Maler, ein Lustspiel. Aufgeführt auf den churfürstlichen Nationaltheater zu München. München, 1783. Bey Johann Baptist Strobl. — Goed. V, 262 erwähnt als erste Ausgabe die Berliner von 1791. Nach Goed. zitiert Hauffen.

Jugend gelernte zu verdanken habe. Noch immer hängt er voll Liebe an dem schlichten Meister, aber nicht nur als Künstler, sondern auch als Mensch, denn er liebt Röschen, Ebrechts Tochter, und führt sie als Frau Liebste heim.

Gerne übersieht man in diesem Lustspiel die völlige Unmöglichkeit, daß Glimour (ein Münchener Kind, das früher Glimm geheißen) unerkannt von Vater und Tochter (nach nur vierjähriger Abwesenheit!) wieder im alten Kreise weilt und sich erst selbst zu erkennen geben muß. Für die achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts, für das München dieser Zeit, ist das Stück wertvoll. Voller Stolz und Freude nennen wir unser München eine Kunststadt. Nun, auch in jenem kleinen München, das kaum vierzigtausend Seelen zählte, das sich aus aller Dumpfheit erst langsam herauswinden und dehnen mußte, lebte schon ein freudiger Sinn für die Malerei und Bildhauerkunst. Auf eigne Faust hatten Franz Xaver Feichtmayr, ein Bildhauer, und Christian Wink, ein Hofmaler, 1768 eine Malerakademie gegründet. Sie wurde 1770 durch die Errichtung einer öffentlichen Zeichenschule, an der beide als Lehrer wirkten, ersetzt. Der Bildhauer Roman Boos, sodann der greise Ignaz Oefele, aus eigener Anschauung mit Italiens Kunstschätzen vertraut, wirkten außer jenen beiden als Lehrer mit. Nach der Natur wurde unter ihrer Leitung gezeichnet, jeden Winter hindurch Abends von fünf bis sieben. Wöchentlich stellte Oefele einen neuen Akt. Männer wie Westenrieder suchten die Künstler zu ermuntern, ihnen Achtung im Volke zu erzwingen. Berühmte Werke der Gallerie beschrieb er, die Leistungen bayerischer Maler, Kupferstecher und Bildhauer suchte er zu würdigen. Eifrig trat er für öffentliche Kunstausstellungen ein. Dort konnte das Volk — Adel und Bürger — lernen, wie viel „natürliche Geistesanlage, Bildung, Fleiß und Verstand dazu gehöre, um etwas, das sich auch nur über das Mittelmäßige erhebt, zustande zu bringen". Dann würde man auch anfangen, hoffte Westenrieder, „unsern Künstler und sein Geschäft mit andern Augen zu betrachten als man thut und mancher würde mit heimlich zerknirschtem Herzen davon gehen, und denken, daß er nicht werth sey, dem Manne, aus welchem er sich bisher nichts machte, die Schuhriemen zu lösen!" [1]) Eine ähnliche Klage von der verletzenden Geringachtung der Künstler, die Westenrieder das „Salz der Nation" nennt, läßt nun Babo verlauten und ebenfalls

[1]) Über den Zustand der Künste in Bayern (1782).

ein ähnliches Hinweisen auf ihren Wert. „Ich bin nicht der einzige und nicht der beste Künstler, der hier darbt!" sagt sein Maler Ebrecht. „Mancher mußte zusehen, wenn man ausländische Arbeiten theuer bezahlte, die er für die Hälfte besser gemacht hätte." Und dann erscheint die Gräfin, die Ebrechts Bilder (von ihr für die Glimours gehalten) „unique, scharmant, besser als Rubens und van Dyk" findet, denen man ansehe, „daß sie nicht auf teutschen Boden gewachsen sind", während sie für Glimours Bilder, die sie für Ebrechts hält, nur Worte wie „charlatanerie. Schmierereien" übrig hat. Nun folgt nach der Beschämung der Gräfin eine Szene zwischen Ebrecht und Glimour, die in Dialogform ein Stück Kulturgeschichte ist. Glimour hält den „Bürger und Maler" Ebrecht vor, daß er selbst ein gut Teil Schuld an der Geringachtung trage: „Ja, mein Freund! das sind die hochgräflichen und hochfreiherrlichen Gnaden, vor welchen Sie sich nicht tief genug bücken konnten. . . . Was haben Sie je für Gnaden von diesen gnädigen Leuten genossen, oder was für Gnaden kann ein Künstler von ihnen genießen? Nichts Gnaden, Freund, nichts Gnaden! Gott sey gnädig; die Menschen, groß und klein, seyen nur gerecht!"

Ebrecht: Wohl war! das hab ich oft gedacht. Aber der Gebrauch will —

Glimour: Will, daß wir kriechende, lächerliche Thoren seyn sollen? Zum Teufel mit dem Gebrauch! Wissen Sie, daß man diesen Gebrauch Ihrem Vaterlande vorwirft als einen Beweis einer niedrigen, sklavischen Denkart? (10. Auftritt.)

Gerade der Künstler braucht Freiheit. „Für die Kunst und von der Kunst leben, das ist mein Glück. Die Kunst giebt sparsame Mahlzeiten, aber sie gedeihen, denn Freiheit ist eine köstliche Würze." (3. Auftritt.) Glimour verlangt von seiner Vaterstadt München, daß man ihnen „doch Luft und Licht in Freiheit vergönnen" werde. Er hofft nach der Hochzeit als deutscher Maler mit seinem früheren deutschen Namen in München leben zu können, hofft, daß so „viel wahres Gefühl, die Kunst zu lieben, und wahre Kenntnisse, sie zu schätzen", vorhanden sein werden. Er wird bleiben, wenn man ihn nicht bedrückt und verfolgt — „sonst bauen wir unsere Hütte anderswo." Da lenkt dann Ebrecht zum Guten, und meint: „so arg machen sie's eben nicht. Und — es geht nichts übers liebe Vaterland" (10. Auftritt).

Babos „Maler“ ist das einzige Drama, das Münchener Verhältnisse bei der Betonung des deutschen Elementes zum Vorwurf nimmt. Die übrigen behandeln den Deutschen im Ausland.

In Babos Lustspiel „Das Winterquartier in Amerika“[1]) ist der Deutsche dem Engländer gegenübergestellt, ohne daß übrigens ein besonderer Nachdruck auf diesen Kontrast gelegt wäre. Es schildert mehr die Freude der Zusammengehörigkeit zu einer Nation, indem zwei Deutsche in Amerika sich nach langer Zeit wiederfinden.

Bernau, Hauptmann bei den deutschen Truppen in Amerika, ist für das Winterquartier zu einem deutschen Kolonisten, Frank, gekommen. Der Hauptmann und sein Korporal Werner lieben des Kolonisten Tochter Wilhelmine. Um das Mädchen den frechen Nachstellungen eines englischen Kriegskommissärs zu entziehen, will Frank sie dem braven deutschen Korporal zur Frau geben. Zugleich bekennt er dem Hauptmann reumütig, daß er vor 22 Jahren in Deutschland unter dem damaligen Leutnant Bernau gedient habe, fahnenflüchtig geworden sei, aber ehrlich bereue. Der Hauptmann verzeiht ihm nicht allein, sondern giebt ihm in dem Korporal Werner seinen — Sohn wieder, den er vor 22 Jahren in der Pfalz als hilfloses Kind zurückließ. Geschwisterfreude und Hochzeitsfreude, denn nun heiratet der Hauptmann die Schwester seines Korporals.

Will man diesem mit den unglaublichsten Erkennungsszenen und Zufällen gelösten, im einzelnen nur schwach skizzierten Spiele etwas wie eine Idee entnehmen, so ist es die Mittelstellung des Deutschen zwischen dem entarteten Engländer und dem Naturmenschentum der Amerikaner. Der Hauptmann meint von seinem Korporal, er sei „durch die Politur unsers gesitteten Vaterlandes schon etwas verpfuscht“, — den Gegensatz bildet natürlich die reine Unschuld der Pflanzerstochter. Daß dieser Hauptmann, der mit seinem Korporal ebenso herzlich und vertraulich steht wie Tellheim mit Werner, schließlich des Korporals Schwester heiratet, erscheint auch wie ein Zugeständnis an eine nur rein theoretisch haltbare Forderung des Naturmenschentumes, die Gleichheit.

Der Engländer in Babos Stück ist nur in einem Farbenton gehalten. Anders und ehrlicher schildert ein Lustspiel Heigels die

[1]) Das Winterquartier in Amerika, ein Original-Lustspiel in einem Aufzug. Berlin 1778. — Mir liegt dieser Nachdruck vor. Die erste Ausgabe, die Goed. V, 262 verzeichnet, erschien in demselben Jahre in München.

Engländer; dem deutschen Manne, dem hier ein Lied gesungen wird, mögen sie nachstehen als gefühllose, nur auf Erwerb bedachte Krämer, aber es ist thöricht, die Engländer wie die Franzosen in Bausch und Bogen zu verurteilen.

„Der englische Kaper"[1]) ist ein Londoner Kaufmann, Sir Rich, der zwei Kaperschiffe während der Kriegszeit auf See hält. Einer dieser Seeräuber meldet ihm einen bedeutenden Fang, zugleich aber auch, daß der Mann, dem die Beute abgenommen sei, ihm, dem Kaper, das Leben gerettet habe. Durch diese am Feind bewiesene edle Gesinnung beschämt, beschließt Sir Rich, den wackern Mann aufzusuchen und ihm alles Geraubte wieder zuzustellen. Der wackere Mann ist ein Deutscher, Pirk. Freimütig geht er zu Sir Rich, ihn einen Räuber zu heißen und verzichtet auf die Auszahlung des ihm gestohlenen Geldes. Pirk gewinnt durch seine Redlichkeit und seine kernige Gesinnung den Kaufmann so, daß dieser den Befehl erläßt, beide Kaper von der See zurückzuziehen. Schließlich erhält Pirk des Kaufmanns Tochter zur Frau.

Der Schluß vor allem ist nur für das Theatralische berechnet, aber der damaligen Zeit gerade durch seine Zufälligkeiten nicht unsympathisch gewesen: Pirk hat den Kaufmann zur Zurückziehung der Schiffe bewogen und auf diese Weise ein größeres Zutrauen zu dem Engländer gefaßt; darum erzählt er ihm sofort, er habe auf der Straße eine wunderschöne Unbekannte gesehen, die er liebe. Auch sie liebe ihn. So handelt es sich denn nur noch um die Feststellung, daß jene schöne Unbekannte des Kaufmanns Tochter ist.

Häufig wird von den einzelnen Personen über die Vorzüge des Deutschen gesprochen. Miß Fanny teilt ihrem Kammermädchen mit, ein Mann sei ihr auf der Straße begegnet, der einen tiefen Eindruck auf sie gemacht habe. „Diesen Mann, Betsy, oder nie einen!" Er muß ein Deutscher sein! „Sein denkender, fester Blick, sein redliches, offenes Gesicht, dieser männliche Ernst!" (I, 1.) Der Bericht, den des Kaufmanns Kaper über die Lebensrettung durch Pirk sendet, enthält viele Hinweise auf Pirks Nationalität. Er ist „in aller Betrachtung ein Mann, edelmüthig, ohne Praleren, groß mit Selbstgefühl, ohne Stolz, im Unglück nicht niedergebeugt, sich gegenwärtig in jeder Gelegenheit. Er liebt die Lektur, und weis sehr vieles ohne damit Staat zu

[1]) Der englische Kaper, ein Original-Lustspiel in einem Aufzuge. München, bey Johann Baptist Strobel. 1781.

machen. Unsere Schriftsteller seine Lieblinge, und überhaupt scheint er unserer Nation gut zu seyn." Der Bericht entzückt den Londoner Kaufmann so, daß er ihn stets unterbricht: „Willkommen, braver deutscher Pirk!" . . . „Sollst's erfahren, braver deutscher Mann, daß ich ein Menschenfreund bin" u. s. w. Als Pirk den Kaufmann aufsucht und der Diener den Fremden meldet, fragt Sir Rich: „Ein Fremder? Ist's ein Franzos?" worauf der Diener antwortet: „Nein, Sir, ein Franzmann kann's nicht seyn, er trillert und pfeift nicht, ob er gleich schon eine Weile im Vorzimmer ist" . . . Als Rich und Pirk über die schöne Unbekannte sprechen, da macht der Deutsche dem Britten gegenüber seine Anschauungen von Liebe und Ehe geltend. Sir Rich sucht den entflammten Deutschen zu beruhigen; er meint sehr vernünftig: „Ist's mir doch, junger Mann, als bestünde Ihr Unglück nur in Ihrer Einbildungskraft. Sie haben das Mädchen nur ein einzig Mal gesehen, nicht einmal gesprochen, werden Sie kalt, Freund, und überlegen Sie" . . . Da lodert die Flamme in dem Deutschen auf. Fanny ist ein „Engel des Himmels". Kalt überlegen? „Wem beym ersten Anblick seines Mädchens das Herz nicht so gewaltig pocht, daß es alle Adern zerschlagen möchte, und ihm nicht laut ruft: sieh, hier ist die Gefährtinn deines Lebens, der mag wohl seiner Familie Erben geben, seine Glücksumstände verbessern, mag ein ruhiges Pflanzenleben führen; aber jene segenvolle, unbegreifliche Wonne, die Gottes Huld in gegenseitige eheliche Liebe gelegt hat, kann er nie fühlen; der kalte Britte mag wählen, und wählen, und seine Glückseligkeit nach Guinen und Sterlings berechnen, der deutsche Mann liebt sein Weib, und weis auch im Elend glücklich zu seyn." Versöhnlicher indessen klingt, was späterhin der Deutsche von den Engländern sagt. Er möchte „ein Engländer seyn, wenn er kein Deutscher wäre". Die englische Tapferkeit, die englischen Schriftsteller leuchten als Muster voran. Nur die „verdammte Kaperey" soll aufhören. Pirk schließt das Stück mit einem kräftigen Lob seiner Landsleute. Sie sind Männer wie die Britten. Und damit dem Bunde der dritte nicht fehle, hat Pirk kurz zuvor dem Kaufmann die gehässige Meinung über die Franzosen genommen und hinzugefügt: „Wenn die Franzosen sich ihre Gattinnen in London wählten, wie ich, so würde die Harmonie unter den zwey braven Nationen dauerhafter hergestellt werden, als durch alle möglichen, noch so hoch garantirten Friedensschlüsse." Deutlicher tritt nirgends zu Tage, wie sehr das Stück aus seiner Zeit heraus geschrieben ist.

Nicht so günstig lautet das Urteil über die Franzosen in dem Lustspiel eines mir unbekannten Verfassers „Der Baier in Paris“.[1])

Herr Haßtrug, ein biederer Münchener, hat sich mit seinem Diener Anton, einem ehrlichen handfesten Kerl, nach Paris begeben, um das vielgerühmte Leben dort kennen zu lernen. Trotz seiner Versicherungen, er werde sich nicht betrügen lassen, fällt er in die Hände zweier Beutelschneider, des Abbé Sabre[2]) und Chevalier Moine, die mit Hilfe einer lustigen Grisette, Mme. Larusa, dem vertrauensseligen Bayern einen wertvollen Ring und 30 Louisd'or entlocken. Schließlich merkt Haßtrug noch vor weiteren Betrügereien, wie dumm er sich hat fangen lassen. Er verläßt schleunig das Hotel und zieht zu einem Kaufmann, der ihm empfohlen war, um Paris acht Tage von anderer Seite kennen zu lernen.

Es ist unnötig, einzelne der zahlreichen Gegensätze zwischen dem soliden Deutschen und dem leichtfertigen Franzosen hervorzuheben. Auch auf München ist Bezug genommen, indem der Diener Anton erzählt, in seiner Vaterstadt gäbe es auch leider „eine Menge Gecken, die unsre alten Landessitten gegen Prunk und Tand vertauscht haben. Sie sind so à la mode, daß sie sich eine Ehre daraus machen würden, wenn man sie über der Verführung eines ehrlichen Weibes oder Mädchens ertappte“ . . . Der Kern der Deutschen, hier besonders der Bayern, wird jedoch als durchaus gesund geschildert; und wenn sich auch Herr Haßtrug eingestehen muß: „was für ein Rindvieh war ich doch,“ so wird diese Derbheit, die gut bayerisch ist, aufgewogen durch das Bewußtsein, daß es „besser sei, betrogen zu werden als zu betrügen“.

Dieser Hinweis auf die Ehrlichkeit und weiterhin auf die Strenge und Einfachheit der Sitten kehrt als Grundzug in allen Dramen wieder, die deutsches Wesen rühmen. Er versöhnt, wenn er nicht gar zu sehr in Deutschtümelei ausartet, wenigstens einigermaßen mit der entsetzlichen Bedürfnislosigkeit nach geistig wertvollerer Nahrung. In ihm liegt die

[1]) Der Baier in Paris. Ein Lustspiel in drey Aufzügen. München, 1784. Bey Johann Baptist Strobl.

[2]) Zensurschreiben dd. 17. März 1784 (Kgl. Kreisarchiv München): „Die unnütze Personnage des Abbés ist auszulassen und in eine weltliche zu übertragen; der ehrwürdige Stand eines Ministers des Altars gehört selten, in dieser Gestalt aber gar nicht auf das Theater. — Die anstoßenden Stellen über den Charakter der deutschen und französischen Nation sowohl als Montgolfiers Luftball . . . sind zu streichen.

Parallele zu der großen nationalen Bewegung, die sich auf einem andern Gebiete des Dramas und der Litteratur als Vorläufer der gewaltigen politischen Entfaltung des deutschen Nationalgefühls zur Zeit der Freiheitskriege geltend machte. Mit dem Namen Klopstock und mit Goethes Götz ist diese Bewegung bezeichnet. Sie umfaßt die Erweckung des deutschen Altertums und des deutschen Mittelalters. Auf wissenschaftlichem Gebiete hat sie in der Herausgabe und Übersetzung alter Dichtungen ihren Ausdruck gefunden. Nicht etwa historisches Interesse, sondern eine fast persönliche Fühlung und Identifizierung des Einzelnen mit den Helden und Gestalten der Vorzeit schaffte dieser geistigen Strömung freien, vorwärtsdrängenden Lauf. Ein Mißbehagen an den Zuständen der Zeit, ein Mangel an kernigen, gewaltigen Naturen half diese versunkene Welt wieder beleben. Das Nationalgefühl, das durch Friedrich den Großen, den Helden des siebenjährigen Krieges, im protestantischen Norden genährt war, und neben den kräftigen Kriegsliedern das unerfreuliche, ungesunde Lallen deutschtümelnder Barden hervorgebracht hatte, das, mit dem Sturm und Drang, mit Götz in eine neue Form gegossen, immer nachdrücklicher die politisch-sozialen Verhältnisse der Gegenwart ironisierte, dieses Nationalgefühl ließ sich nicht wie eine litterarische Strömung auf ein Volk ableiten, das kaum aus Ketten und Banden befreit war und das Haupt noch nicht in eigenem Stolze erheben konnte. Die Aufklärung, die sich Bayerns erst annahm, als im Norden die für das Vaterländische in jeder Form eingetretene Dichtung längst tiefe Wurzeln geschlagen hatte, war ohnehin für die Pflege des Nationalgefühls nicht günstig, ja sie stand ihm sogar in gewisser Hinsicht feindlich im Wege, so daß sich z. B. ein so ehrlicher Patriot wie Babo in den „Gemälden aus dem Leben eines Menschen“ gegen die Aufklärer wandte. Für Bayern mußte erst die doppelte Forderung erfüllt sein, die der Sturm und Drang erfüllt sah. Es mußten das Bewußtsein des persönlichen Wertes, die Erschließung der Gefühlswelt einerseits und der bayerische siebenjährige Krieg andrerseits erfüllt sein. Dieses geschah mit dem bayerischen Erbfolgekriege, der mit der Existenzfrage eines großen Landesgebietes den Bayern stark berührte und zugleich durch die Pläne Karl Theodors, die den Unmut des Volkes, des treu besorgten, patriotischen Volkes hervorriefen, jenes war durch die allem Nüchtern-doktrinären abholde Rousseauische Philosophie allmählich erreicht. Nun sann der Bayer mit Herz und Verstand über seine Vergangenheit nach und entdeckte eine reiche Fülle schönster Eigenschaften in der Ge-

schichte seiner Vorfahren. Daß diese Eigenschaften, die an einzelnen Gestalten typisch wahrgenommen wurden, die vermöge ihrer sittlichen Qualität als Muster und Vorbild dienen konnten, daß sie für bayerisch ausgegeben wurden, eben weil sie aus bayerischer Geschichte genommen waren, darf man nicht als thörichten Partikularismus auslegen. Es war besser, daß sich das aus geistiger Unthätigkeit erwachende Volk seines eigenen einstigen Ruhmes bewußt wurde, als daß es für eine deutsche Nation geschwärmt hätte, die ja nur ein fragwürdiges Aussehen hatte und die ja nur auf dem einen Gebiete der Literatur etwas wie einheitliche nationale Empfindung zuließ. Dazu kommt, daß diesen Dichtern, die Bayerns alte Herrlichkeit, bayerische Tapferkeit, bayerische Zucht und Sitte, bayerische Treue priesen, häufig genug das Wort „Deutsch“ in die Feder kam. Mit der Bezeichnung „Ausland“, „ausländische“ Fürsten war an sich durchaus keine Geringschätzung verbunden! Die Absonderung Bayerns in allen religiösen und geistigen Fragen wirkte hier nach. Daß daneben diese Bezeichnung den tadelnden aburteilenden Sinn hier und da annahm, fällt kaum ins Gewicht. Es geschah nur aus einem Übereifer, der für jene Zeit auch den Nichtbayern nicht unsympathisch berührt. Wer aber hätte, wenn er bayerisch-patriotische Dramen schrieb, auch im Ernst „das übrige Deutschland als ‚Ausland‘ heruntersetzen“ sollen, wie Hauffen glauben machen will? Ein Bayer Deutschland heruntersetzen? Und das in einer Zeit, wo Friedrich der Große die Selbständigkeit Bayerns gerettet hatte? Friedrich der Große aber, also Preußen bedeutete Deutschland. Die Interessen, die er vertrat, waren nicht sowohl preußische als deutsche. Und Friedrich der Große genoß bis zu seinem Tode in Bayern dankbare Verehrung.[1]) Westenrieder flicht nicht aus Zufall in den Roman vom Jüngling Engelhof die sympatische Figur des preußischen Offiziers; Friedrichs Tod aber erst ließ die wahre Stimmung laut werden, die in Bayern

---

[1]) Litterarische Reisen vom Geheimrath Zapf, Erstes Bändchen, Neue, umgearbeitete, vermehrte und verbesserte Ausgabe, Augsburg 1796, S. 3: „Schon unter dem Thore [in München im August 1780] hörten wir singen und wir wunderten uns über den frohen Muth der Soldaten und wunderten uns noch mehr, da sie voll Enthusiasm ein Lied zu Ehren des Königs in Preußen Friedrichs II. des Einzigen sangen .... Fünf Jahre vorher hätte sich dieses keiner in Baiern unterstehen dürfen, was damals laut und öffentlich geschah. Allein eben dies ist ein Beweiß, wie oft eine einzige Begebenheit auf die Denkungsart ganzer Nationen wirkt und sie völlig umstimmt.“

über den „ausländischen" Fürsten herrschte: Oden und herzliche Nachrufe feierten den Retter von österreichischem Joche,

Der Keiner war von Wittelsbach
Und doch so gut den Bayern.

Gegen Österreich allein kehrte sich die Spitze einzelner Ritterdramen, was aber wiederum nicht, wie Hauffen anführt, der Grund zu dem Verbot der Aufführung aller Ritterstücke in Bayern war. Wir werden darauf noch zurückkommen müssen. Auf die einzelnen bayerisch-patriotischen Dramen einzugehen, scheint mir in Rücksicht auf Brahms Studien über das Ritterdrama, die dieser Gruppe ein eigenes Kapitel einräumen[1]), unnötig; auch über den Grafen Törring, neben Babo die anziehendste dichterische Persönlichkeit finden sich bei Brahm und in anderen Werken[2]) genügende Aufschlüsse. Wenn auch manche Einzelheit in jenen Studien nicht befriedigen kann, so giebt doch das Gesamtbild einen klaren Überblick. Hier könnten höchstens noch die einzelnen Abtönungen der mehr oder minder scharf hervortretenden vaterländischen Tendenz aufgedeckt werden, indessen scheint auch hier das Wichtigste gesagt. Über verschiedene Veränderungen des einen Grundthemas kommen ja alle diese Dichter nicht hinaus. Während aber aus den Dramen des Grafen Törring, dessen Geschlecht den Wittelsbachern an Ruhm und Alter kaum nachstand, stark die persönliche Meinung und der persönliche Stolz sprachen, mußten die Bürgerlichen allem das Ehrenwort bayerisch leihen, was ihnen in den Stoffen der bayerischen Geschichte an großen und edlen Thaten und Gesinnungen auffiel, sie mußten ihre Empfindung dem Stoffe anpassen, sie suchten zu unterstreichen, wo eine vornehme Natur, wie Graf Törring durch die Schilderung der That allein wirkte. Und darum führte das ehrliche Bestreben, den Ruhm des Vaterlandes zu singen und durch Schilderung der Vorfahren die Zeitgenossen zu vaterländischem Empfinden und Stolze aufzuwecken, ja durch die Thaten der Vorfahren moralisch auf die Landsleute zu wirken, zu jenen kindlich-naiven Übertreibungen, die einen tapferen Helden einen bayerischen Helden, eine züchtige Frau eine bayerische Frau, ein treues Herz ein

[1]) Otto Brahm, Das deutsche Ritterdrama des 18. Jhdts., Quellen und Forschungen, 40 (1880). Fünftes Kapitel: Bayerische Patrioten

[2]) Über das Ritterdrama, über Babo und Törring vgl. Adolf Hauffen, Das Drama der klassischen Periode. I, in Kürschners Nationalliteratur, Band 138, S. VII ff., S. 3 ff. — Über Babo vergl. Allg. D. Biographie, 1, 726. Beilage zur Allg. Ztg., 1886, Nr. 283 (12. Oktob.).

Bayernherz u. s. w. nennen. Wie weit jene Einfühlung ging, beweist Babo. Er war kein Bayer und doch legte er feierlichen Nachdruck auf bayerische Stammesart, auf bayerisches Blut. Es ist dabei nicht möglich und hieße auch ungerecht urteilen, Babos Patriotismus unehrlich und gekünstelt zu nennen. Immerhin bleibt aber die Wandlung in seinen Dramen auffällig und zugleich charakteristisch dafür, wie stark die Zeitströmung in Bayern auf eine Verherrlichung bayerischen Wesens namentlich in der Vergangenheit den Einzelnen hindrängte. In dem militärischen Drama „Arno" (1776) war ein Hauch von dem im Norden durch den alten Fritz erkämpften und erweckten Nationalgefühl zu spüren, das „Winterquartier in Amerika" — in Mannheim verfaßt, in München gedruckt — wies einen pfälzischen Offizier, einen Pflanzer, der früher in der Pfalz gedient hatte, auf, das Heldengedicht „Die Römer in Teutschland" ließ politisch wertlose, recht verschwommene nationale Ideen im Bardengeheul ertönen, dann folgte auf den Übergang, nachdem Babo in München heimisch geworden war, das bayerisch-patriotische Drama: „Otto von Wittelsbach." Hier bildete mit einem Male das bayerische Element die Krone alles Deutschtums. Bayerische bezw. Münchener Sitten behandelte Babo sodann noch in seinem Lustspiele „Das Fräulein Wohlerzogen". Als aber in München die so plötzlich aufgeloderte Flamme vaterländischer „inländischer" Dichtung eben so plötzlich erlosch, da schrieb auch Babo nichts Vaterländisches und Inländisches mehr. Aber er schrieb weiter, während die Törring, Nagel, Mayr, Lengenfeld mit ihren vaterländischen Dramen zugleich von der Bildfläche schwanden. Das ist für Babo bezeichnend. Seine ersten Dramen hatten nichts von bayerischer Ehre und Größe gewußt, seine nun folgenden wußten auch nichts mehr davon. Offenbar schien es ihm gleichgiltig oder aussichtslos, was er so warm verteidigt hatte, weiter zu verkünden. —

Dem plötzlichen Aufhören der vaterländischen Dramen entsprach die stets in den Superlativ erhobene Begeisterung. Ihr Ton war von Lengenfelds „Ludwig der Bayer" (1780) ausgegangen, wurde möglichst laut und vernehmlich aufgenommen (so vor allem von Beda Mayr in „Ludwig der Strenge", Einzinger von Einzing in „Ludmillens zu Bogen Brauttag", Anton Nagel „Der Bürgeraufruhr zu Landshut") und verhallte schließlich in Hübners „Camma", wo der Heldengeist Bojariens noch einmal ziemlich unverhüllt in einem vaterländischen Stoffe gepriesen werden konnte. Die einzelnen dieser Dramen hat Brahm besprochen.

Was ihm entgangen ist, bedarf kaum der Erwähnung, vielleicht mit Ausnahme eines einzigen Dramas, das als der späteste, dabei freilich nicht minder nachdrückliche Lobgesang bayerischer Heldengröße erscheint. Es ist Einzingers „Eroberung der Stadt Jerusalem“.[1])

Die türkische Besatzung Jerusalems ist voller Zuversicht, die Stadt gegen die niederträchtigen Christenleute halten zu können. Dennoch erobern die tapferen Kreuzfahrer „am 15. Juli 1099 Nachmittags 3 Uhr“ die heilige Stadt. — Dieser Inhalt steht auf 118 Seiten. Was außerdem gebracht wird, sind seitenlange Auszüge aus Chroniken und aus historischen Werken über die Vorgeschichte von Ländern, Geschlechtern, Orden; ferner große Kriegspläne, Austausch „politischer“ und wirtschaftlicher Ansichten und andere entsetzlich dürre Weisheit. Geradezu humoristisch wirkt die Stilvermengung. Die Vorrede verheißt, „das rauhe, strenge und ernsthafte Wesen jener Zeiten in kriegerischen Gesprächen zu zeigen“ .... Der Verfasser „kleidete die Unterredungen der Belagerer mit den Belagerten in solche harte, und gegen die Menschheit empörende Ausdrücke ein, welche den Ort und die Zeit verraten, wo man sich noch nicht der heutigen gelindern Art Krieg zu führen bediente, sondern wo ein Krieg führender Theil mit dem andern in den derbsten Ausdrücken, in den verächtlichsten Schimpfwörtern und grausamsten Bedrohungen zu sprechen und zu handeln pflegte“ .... Doppelt und dreifach weist er auf die historische Einkleidung seines Stückes hin. „Man ist berechtigt, was so ernsthaftes von der Schaubühne zu erwarten, indem der Titel des Stückes zeiget, daß wir nicht Galanterie-Sachen behandeln.“ Prüfen wir einmal — äußerlich genügt es — die historisch-gefärbte Sprache. Da spricht gleich im ersten Auftritt Kandolor, Aga der türkischen „Infantrie“, von dem Kriegsgott Mars, der neben der Statue der Unsterblichkeit und der der Zeit an dem Grabmal Solimans zu schauen ist. Dann philosophiert im zweiten Auftritte ein „General der türkischen Cavallerie“ über Körper und Seele und spricht im Stile des 11. Jahrhunderts: „Weit über Ruhm, Ehrenstellen und Weltreichthümer erhöht, bis an jenen Ort, wo unser Erdball kaum mehr wie ein Punkt gesehen wird, sitzet Solimann an der Tafel des Machomets, und trinkt freudenvolle Sonnenströme, und

[1]) Johann Martin Maximilian Einzingers von Einzing, des h. r. R. Ritter, dann kaiserl. und churbayerischen Pfalz- und Hofgrafen Eroberung der Stadt Jerusalem im Jahr 1099. Ein Original heroisches Schauspiel in vier Aufzügen. Frankfurt und Leipzig, 1790.

steigt von Welt zu Welt auf Diamantleitern der grauen Ewigkeit inan" .... Doch vielleicht bringen kriegerische Beratungen den echten Stil. Da übergiebt Pfalzgraf Otto von Bayern das „Creditivschreiben", nun zwar nicht der verbündeten Regierungen, aber aller Kreuzfahrer (I, 4), meldet die „Strapazen der Garnison", versichert dem Türken, Herzog Gottfried biete „sehr respektable Accordspunkte", stellt anheim, zwei Offiziere „als Geisel auf sichern Paß und Repaß ins Lager hinaus zu schicken, und zu bestimmen, welche Commissarien zu den vorhabenden Tractaten kommen sollen" ...., sichert einen „honorablen" Abzug zu, u. s. w. u. s. w. Von „forcierten Märschen", „Pontonsbrücken", „Bagage", „Fouragierern", „Marquetendern", „Positur des Feindes", „Ordre der Schlacht", und anderm muß der ehrliche bayerische Held des elften Jahrhunderts in einemfort reden. Der Sprache entspricht der Gehalt, so daß ich hier keine weiteren Proben zu geben brauche. Wichtiger ist die Betonung des Bayerischen, die in diesem Drama in größter Freigebigkeit angebracht ist und zugleich als Beispiel für die andern bayerisch-patriotischen Dramen hier kurz betrachtet werden mag. Das Personenverzeichnis weist Otto, Pfalzgrafen von Bayern, und seinen Bruder Eckard, Grafen von Scheyren, der Bundschuh zugenannt, auf. Unter den Kreuzfahrern sind „Longobarden, Lothringer, Teutsche und sonderbar Baiern". Kühnere Helden als diese Bayern sind schlechthin undenkbar. Graf Eckard spricht: „Ich und alle Baiern brennen wie die Löwen, uns um die orientalische Christenheit verdient zu machen." „Der Baier ist gewohnt, Hunger und Durst, Hitz und Kälte zu ertragen, und das wenige, was er zu seinem nöthigen Unterhalte braucht, mit den Säbel in der Hand einzuärndten, und dem Feinde abzujagen." „Was wir Baiern Gott zu Liebe mit angebohrner Großmuth anfangen, das endigen wir auch mit Standhaftigkeit," oder „Wenn der Baier etwas Großes zu unternehmen sich einmal fest in Sinn gesetzet, so vergißt er Essen und Trinken darüber: Er kann sodann Hunger und Durst leiden, daß ihm die Gedärme einschnurpfen möchten, ob er sonst schon brav essen und trinken mag." Nur „eben dieser martialische Enthusiasmus" läßt den Bayer alle Strapazen ertragen. Vom Grafen Eckard heißt es: „Er hat ein baierisches Herz und das ist mir genug." Im Lager will Gottfried von Bouillon dem Pfalzgrafen Otto „einen Becher Chocolate, oder ein Schälchen Caffee" anbieten; doch Pfalzgraf Otto sagt: „Herzog! ich bin ein Baier! Wie der größte Theil meiner Landsleute bin ich von Jugend auf gewöhnt einen frischen Trunk

Wasser . . . oder höchstens eine warme Biersuppe zum Frühstücke zu bestimmen." Auf diese Weise wird die Rauhheit und Tapferkeit der Bayern noch oft gepriesen. Beim Sturme auf die heilige Stadt kämpfen sie an den gefährlichsten Stellen. Sturm auf Sturm ist unser Wunsch — rufen die Bayern, worauf alle Lothringer und Teutsche rufen: „auch wir wollen nicht die letzten seyn: Baiern und Teutsche gehören zusammen. Ein teutsches Blut, ein bairisches Blut! Ein Schurk, der nicht mitlauft!" (III, 7.) —

Mit diesem Rufe nehmen wir Abschied von den einzelnen Dichtern und ihren Dramen. In diesem Rufe ist die Grundanschauung enthalten, die sie alle beseelte, auch wenn das Wort Bayern im Vordergrunde stand.

Gut bayerisch, aber nicht zum Nachteile des Deutschen. Auf jeden Fall national im Gegensatz zu allem Ausländischen in unserem Sinne. Nun erst können wir die Frage betrachten, die praktisch und theoretisch zu lösen versucht wurde, die Frage nach der Nationalschaubühne. Bei ihrer Betrachtung fassen wir zum Schlusse die Entwickelung des Bühnenwesens in München und die einheimische Dramatik zusammen und messen den Erfolg an dem durch die Theorie aufgestellten Maßstab. Zu diesem Zwecke ist es nötig, den Blick auf die Bühnen- und Litteraturgeschichte ganz Deutschlands zu richten und in Kürze die Hauptvertreter der Forderung einer Nationalschaubühne zu nennen.

Gottsched hatte die Voraussetzung geschaffen, die allein die Frage einer Nationalschaubühne ermöglichte; er hatte Drama und Bühne wieder einander genähert und zu gegenseitiger Erziehung Dichter und Schauspieler berufen. Aber Gottsched „der Deutsche" hemmte mit seiner nüchternen Vorliebe für französische Korrektheit, für unwahre Leidenschaft jede nationale Entfaltung der Litteratur. Wollte er nur Gegenstände der alten Geschichte und Sage in den Dramen behandelt wissen, so trat kurz darauf Johann Elias Schlegel zum ersten Male mit der Forderung nach nationalem Stoff und Gehalt auf. Er stellte sich bewußt Gottsched gegenüber und begann dessen „verkehrte Begriffe niederzureißen". Schon 1747 verfaßte er die — allerdings erst 1764 gedruckten — „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters", die das Wesentliche seiner Forderungen enthalten. Er wendet sich gegen die Deutschen, die aus ihrem Theater nichts anderes als ein französisches in deutscher Sprache gemacht hätten. Er erkennt zuerst die uns billig dünkende Wahrheit, daß „ein Theater, welches gefallen soll, nach den

besonderen Sitten und nach der Gemütsbeschaffenheit einer Nation eingerichtet seyn muß, daß Schauspiele von französischem Geschmacke in England, und von englischem in Frankreich gleich übel angebracht seyn" würden. Sofern freilich fremde Stoffe — urteilt Schlegel mit Recht weiter — allgemein menschliche Züge aufweisen, sind sie durchaus nicht zu verbannen und ein großer Dichter wird sie überall mit sicherer Aussicht auf Erfolg behandeln dürfen. Wie sehr ist gerade hiergegen in den nächsten Jahrzehnten gesündigt worden! Man verwarf auf einmal alles, wollte um jeden Preis national sein und geriet in dem Feuereifer, volkstümlich zu sein, auf den Irrweg einer unwahren, rein phrasenhaften Deutschtümelei. Man übertyrannte den Tyrannen. Nur als überhastige Reaktion gegen französische Geziertheit ist dieses Symptom zu erklären. Für die Bühne hätte die Hermannsschlacht nur schädliche Folgen haben müssen, wäre nicht der gesunde und weit stärkere Gegensatz mit Lessing erschienen. Lessings Streben war durchaus national. Aber er wußte, daß sich die Frage nach einer Nationalschaubühne weder von heute auf morgen, noch überhaupt durch absichtliche Wahl von lauter nationalen Stoffen lösen ließ. Daß „wir noch immer die geschworenen Nachahmer alles Ausländischen, besonders noch immer die unterthänigsten Bewunderer der nie genug bewunderten Franzosen sind", brachte ihn zu der heilsamen Ausrottung alles französischen Bühnenplunders (leider aber auch der Meisterwerke); dagegen wies er auf Shakespeare nachdrücklich hin. Da lag Nationales in tieferem Sinne, da fand er leidenschaftliche Jünger. Shakespeare war für Herder das Muster, dem unser deutsches Drama nachzustreben habe. Auf Herders Mahnen hörte der junge Verfasser der Schrift über Erwin von Steinbach, der Sammler von Volksliedern, der Dichter des Götz! So entstand neben Lessings künstlerisch-vornehmer Wahrung des Formalen wieder eine wilde Gärung. Die Jungen wollten wieder klüger sein als die Alten; als Entschuldigungs- und Schlagwort griff man Gerstenbergs Genie auf und nun stampfte über den achtsam und fein vorbereiteten Boden der deutschen Litteratur eine wilde, zügellose Schar, deutsch bis ins Mark, oft „undeutsch deutsch" (Tieck). In diesem Jahrzehnt tauchten die ersten „National-Schaubühnen" auf, wenn man von der Hamburger mißglückten Unternehmung absieht. Lessing spottete über die Mannheimer Nationalschaubühne. Schon in der Dramaturgie hatte er ausgerufen: „Über den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutsche noch keine Nation sind." Mann-

heim konnte ein pfälzisches Nationaltheater allenfalls sein eigen nennen. Nicht von der „politischen Verfassung, sondern bloß von dem sittlichen Charakter“ der Deutschen hatte Lessing nationale Einheit als Vorbedingung einer Nationalbühne verlangt. Hier werden wir einen Widerspruch und eine Parallele bei zwei bayerischen Theoretikern, Westenrieder und Strobel, finden. Jener glaubte allerdings, daß dem sittlichen Charakter nach die Deutschen eine Nation seien. Von der Komödie — um diese zunächst zu betrachten — forderte er inländische Stoffe, wie wir bereits gehört haben. Aber er glaubte damit keine provinzielle, sondern eine Nationalbühne zu schaffen. „Es darf nur jede Provinz diejenige Charaktere und Sitten, die bei ihr angetroffen werden, bearbeiten, um am Ende etwas Nationelles, etwas, das in ganz Deutschland zu Hause ist, herzustellen.“ Und nun macht er eine sehr feine Bemerkung: „Unsere Verschiedenheiten im Sittlichen verhalten sich fast immer, wie die Verschiedenheiten unserer Mundart, welche überhaupt im Wesen der Sprache nichts ändern.“ [1]) Für ihn war also die Idee, eine Nationalschaubühne zu schaffen, durchaus kein „gutherziger Einfall“. Ganz anders Strobel. Er hielt eine allgemeine deutsche Nationalschaubühne in seiner Zeit für unmöglich, „weil deutsche Sitte, nach Erdstrichen betrachtet, mehr als in einer Rücksicht, buntscheckigt und mannigfaltig, an Grenzgegenden besonders so sehr vernuanciert, und in Nachbarssitten verflößet ist, daß es beynahe unmöglich scheint, alle diese Verflößungen, Nuancen und Sittenarten auszugleichen, und eine allgemeine deutsche Nationsitte herzustellen.“ [2]) „Beschränken wir unsere Wünsche mit dem einzigen, daß wenigst unser Vaterland Baiern eine Nationalschaubühne, eine baierische Schaubühne besitzen möchte,“ fügte er dann hinzu, durchaus im Banne lokalpatriotischer Gesinnung. Bald darauf geriet er mit Marchand in einen öffentlichen Streit, in dem er dem Direktor der Nationalschaubühne die Schuld an der Verwelschung des Theaters zuschrieb. In diesem an sich fruchtlosen Kampfe bekehrte sich nun aber Strobel mehr gezwungen als willig zu der Ansicht, daß doch eine deutsche Nationalbühne nötig und möglich sei. Es galt ja, dem welschen Einflusse Marchands gegenüber das Nationale zu wahren, und es galt

[1]) Von dem Zustand des Theaterwesens in München (1782), Werke, II, 252a.

[2]) Allgemeine Begriffe von einer Nationalschaubühne, Dramat. Censor, 1. Heft, Weinmonat 1782, S. 16.

den Kampf gegen Marchands Weigerung, auf die Theaterzettel das Wort „Nationalschaubühne“ drucken zu lassen. Nun sprach Strobel mit einem Male von einer „deutschbaierischen“ Nationalschaubühne (6. Heft, S. 269), nun verteidigte er, mit möglichstem Raffinement seinen eigenen Widerspruch deckend, eine „deutsche“ Nationalschaubühne. „Wir müssen uns durch die aberwitzigen Einwendungen kleiner Köpfe nicht irre machen lassen, die da in der Verfassung Deutschlands etwas finden wollen, das der Möglichkeit eines Nationaltheaters widerspricht. Ist nicht Deutschland ein für sich bestehender unabhängiger Staat, herrscht nicht ein Geist durch den ganzen Körper?“ Und deutlich Westenrieder folgend fährt er dann fort: „Kann die kleine Verschiedenheit der Gesetze und der Sitten in dieser oder jener Provinz den Nationalcharakter vernichten? Nein, so wenig als der Unterschied der deutschen Dialekte im Wesen der Sprache etwas ändert.“ Ein Stück mit Münchener Sitten könne in Hamburg aufgeführt werden und umgekehrt. Marchand fand die letzten Begriffe eines „vernünftigen Mannes“ würdig, deckte aber dem Censor seine Widersprüche geschickt auf. War Strobels Entgegnung bissig, ja unfein, so hatte Marchand keine glückliche Rolle gespielt, indem er Babos „Fräulein Wohlerzogen“, das „Sittengemälde aus München“, ein „schmutziges, unsittliches Stück“ nannte. Hier spielt er thörichterweise den Beleidigten, nannte die Satire auf die französische Tanzmeistermoral „holzschlägelartig“ und urteilte von solchen Werken einer „bairischen Nationalschaubühne“: „Heißt das nicht das Publikum an den Pranger stellen? Heißt das nicht die Kunst zur Metze, die Schaubühne zum Schandpfahl herabwürdigen?“ Nicht weiter hat uns hier dieser persönliche Streit zu beschäftigen. Er ergibt allein das Resultat, daß die Sehnsucht nach einer wahren Nationalschaubühne öfter und öffentlich in München damals laut wurde. Auch die Akademie der Wissenschaften beteiligt sich daran, indem sie 1781 die Preisfrage stellte: „Warum hat Teutschland noch kein Nationaltheater, d. i. ein Theater teutscher Sitte und Denkungsart?“ Im ersten Jahre fand die Aufgabe keine Bearbeitung, so daß sie mit Verdoppelung des Preises für 1782 wieder gestellt wurde. Von den zwei einlaufenden Arbeiten wurde die des Wiener Schriftstellers J. K. Wezel mit dem Preise ausgezeichnet, während die Anton Buchers mit einer silbernen Medaille bedacht wurde.[1] Erhalten ist nichts von beiden, vornehmlich aber werden

---

[1]) Akad. Korrespondenz pro 1783.

auch sie dem Lustspiel (Schauspiel), d. h. den meist in der Gegenwart spielenden, einer Nationalsitte entsprechenden Stücken ihre Beachtung geschenkt haben. Einseitiger wurde die theoretische Forderung, wenn sie auch dem Trauerspiele nationale Stoffe vorschreiben wollte. Da war nicht nur der Mangel einheitlichen sittlichen Charakters, sondern der viel schwerer ins Gewicht fallende, handgreifliche Mangel an politischer Einheit schuld, daß jedes Land seine provinzielle Nationalbühne zugesprochen erhielt. In dem Bestreben, vaterländische Trauerspiele gleichsam als Offenbarung aller Dramatik zu erreichen, waren Westenrieder und Strobel einig. Jener duldete, wie wir bereits gehört haben, von fremden Trauerspielen nur solche, deren Empfindungswelt, deren Sitten und Anschauungen seinem bayerischen Volke nicht unverständlich waren, war also nicht Ästhetiker, sondern wie immer und überall Pädagog. Hatte er selbst in seinen Trauerspielen Stoffe wie König Saul und Marc Aurel behandelt — ohne daß wir freilich wissen, ob er sie mit rein menschlichem Gehalt, völlig verzichtend auf historische Färbung im Denken und Handeln, erfüllt hat,[1]) — so war das immerhin zu einer Zeit geschehen, wo er selbst noch in der Entwicklung stand und seine Theorien kaum in aller Schärfe gefaßt, wenigstens nicht ausgesprochen hatte. Sobald er jedoch öffentlich in seinen Zeitschriften das Volk zu erziehen unternahm, forderte er nationale Stoffe für das Trauerspiel. Obwohl nicht mit Glücksgütern gesegnet, setzte er selbst 25 Dukaten aus für das beste dramatische Gedicht, das

1) eine rühmliche, erweisliche That eines oder mehrerer Bayern in Kriegs- oder Friedenszeiten behandelt und
2) in Anbetracht der Schaubühne unsrer Zeit und in Rücksicht auf die Völker, mit denen wir in gutem Einverständnis leben, einer ungehinderten Aufführung fähig ist.

Der inländischen Denkungsart der Vorfahren sollte das Preisstück entsprechen, es sollte den Zeitgenossen Stolz und ursprüngliche Tugenden einflößen, sollte „mit Enthusiasmus für Recht und Vaterland hinreißen“. „Wem das Herz glüht, wenn er den Namen heroischer Baiern hört — der soll dichten! Vielleicht schärft er den Blick, daß wir das Wenige,

[1]) Vom König Saul ist nichts erhalten; gedruckt ist er niemals. Von dem heroischen Schauspiel Marc Aurel (1776) gibt Franz Muncker Inhaltsangabe und Personenverzeichnis nach handschriftlichen Aufzeichnungen in der Hof- und Staatsbibliothek München in Max Kochs Aufsatz über Westenrieders schönwissenschaftliche Thätigkeit, Jahrbuch, IV, 19 und 40, Anm. 10a.

das von der alten, rauhen Einfalt und Güte und jenem schrecklichem Männermut noch an uns ist, wahrnehmen und dastehen, — sehen uns selbst, wie Masken, mit den Gesinnungen und Gebrechen des Auslandes armselig umhängt; vielleicht bewahrt man seine Schrift als ein thätiges Gegenmittel wider die Krankheiten des Herzens in Zeiten der Kleinmut und der Not!" Mit aller Engherzigkeit der Auffassung und der irregeleiteten Einsicht in das Wesen der Kunst versöhnt bei Westenrieder die reiche, überströmende Liebe zu seinem Volke, die allem, was er dachte, schrieb und that, Regel und Richtschnur war. Viel heißsporniger, viel partikularistischer erscheint, was Strobel über die gleiche Frage äußerte. „Nationaltheater heißt ein Theater, worauf die Haushelden, die Haussitten einer Nation, selbst im Schoos, unter den Augen derselben in Handlung gebracht werden", definierte er und forderte nun im Einzelnen (übrigens wie Westenrieder auf das Trauerspiel auch weniger Gewicht als auf das Lustspiel legend), auf der Bühne seines Vaterlandes zu sehen, „wie der Vaterlandsheld das Geklaffe vaterländischer sowohl als auswärtiger Feigen nicht achtete, des Angrinsens der Narren, des Zähnefletschens der Feinde, des Wimmerns der Knaben nicht achtete; wie er Felsengebirge hinanstieg, einzig und standhaft ... wie er über schleichende Kabalen glorreich emporstand oder durch ein unüberwindliches Schicksal ... immer sich selbst gleich darnieder sank und im Sinken, im Erlöschen der Lebensgeister noch Held war. Ich will das vaterländische Mädchen, meine Landsmännin, im Kampf wie eine Heilige sehen ... ich will sie wider Tanten und Muhmen, wider verwandte oder unverwandte Zungendrescherinnen und Verführerinnen (davon hat jedes Land, leider! nach der Erbsünde seinen Antheil) in Streit befangen, und nicht fallen, — stehen sehen, wie eine Bildsäule, vor welcher selbst die Engel des Himmels Ehrfurcht haben sollen". Wie unsystematisch und beinahe phrasenhaft wirkt diese Eigenliebe, diese halbausgesprochene Identifizierung mit jenen strahlenden Vaterlandsgrößen neben Westenrieders liebevoller Mahnung. Das hieß noch weit mehr die Tragödie von ihrer wahren Würde herabsetzen, indem man sie zu einem Panegyricus berühmter Männer machte oder sie gar den Nationalstolz zu nähren mißbrauchen wollte (Lessing). Wie beleidigend für die Kunst klingt Strobels Forderung, der Dichter solle „die Geschichte seines Landes von Data zu Data aufstellen, keine berühmte Epoche unbemerkt lassen, die Schicksale vaterländischer, berühmter Männer und Männinnen dem Kothurne einweihen" ... Eine dramatische Sieges- und Heldenchronik,

eine im engsten Sinne bayerische Nationalbühne, nicht wie Strobel sich Marchand gegenüber herauswand, eine deutsch-bayerische, eine deutsche.

Was stand nun diesen Forderungen, die sowohl bei Westenrieder als Strobel auf eine bayerische Nationalbühne hinausliefen, praktisch gegenüber?

Die Dichtung kann durchaus als Erfüllung dieses Programms angesehen werden. Von den in München entstandenen Schauspielen und Lustspielen behandeln weitaus die meisten „inländische“ Sitten und Zustände. Daß dabei viele Züge zu Tage treten, die eben so gut in Hamburger, Berliner oder Wiener Stücken bezw. Gesellschaftskreisen zu finden sind, beweist nur, wie gleichartig im letzten Grunde der Charakter der bürgerlichen Gesellschaft war, ob man nun im protestantischen Norden oder im katholischen Süden sich befand. Am deutlichsten tritt dieses beim Adel zu Tage, der durch sein Standesbewußtsein und durch seine Vorliebe für französische Erziehung überall mit den neuen Forderungen der Zeit sich auf gleiche Weise auseinandersetzte. Daß die Stücke aus einer dem Zeitalter eigentümlichen Scheu der Autoren häufig in farblose Allgemeinheit getaucht wurden, um jedem Vorwurf der Kränkung oder Beleidigung von vornherein zu entgehen, läßt im Verein mit der Thatsache, daß sie unter der Wechselwirkung der zahlreichen auf dem Repertoire befindlichen ausländischen Stücke entstanden, nur um so schwerer erkennen, welche thatsächlichen Münchener Zustände dem Dichter den Hintergrund und die einzelnen Gestalten seines Werkes lieferten. „Inländische Sitte“ aber und „Denkungsart“ waren es, die die Seele des Schaffenden zuerst und hauptsächlich erfüllten, darüber kann kein Zweifel bestehen.

Viel deutlicher tritt dieses natürlich in den Trauerspielen, den vaterländischen Dramen, hervor. Hier wurde die theoretische Forderung, der Bühne bayerisch-nationale Stoffe zu bieten, sofort erfüllt; die freie natürliche Entwicklung dieser Dichtungsgattung, über die man denken mag wie man will, wurde jedoch frevelhaft abgeschnitten. Es ist nötig, hierbei noch kurz zu verweilen. Kaum waren einige patriotische Dramen ans Tageslicht getreten, da erfolgte das bereits öfter erwähnte Verbot. Es erfolgte nach der Vorstellung des Otto von Wittelsbach, in der der Kurfürst selbst anwesend war. Aber noch ehe das Verbot in Kraft trat, hatte Graf Seeau dem Drängen des Publikums nachgegeben und eine zweite Aufführung des begeistert aufgenommenen Otto von Wittelsbach veranstalten müssen. Nun erhielt das Censurkollegium ein von

Kreittmayr abgefaßtes, vom Kurfürsten unterzeichnetes Schreiben (vom 26. November 1781), das den ferneren Druck, Verlag und Aufführung des „Otto von Wittelsbach" untersagte und das Aufführungsverbot aller vaterländischen Dramen enthielt. Die Veranlassung dazu bot dem um die Glorie seines Hauses besorgten Kurfürsten die Verherrlichung des verbrecherischen Otto von Wittelsbach in Babos Drama. Befremdlich schien es dem Kurfürsten, „daß man aus der bayerischen Historie solche Thaten, welche dem Churhaus zu keiner Ehre gereichen, mithin mehr in die Vergessenheit als Gedächtnus gebracht werden sollen, hervorsucht und nicht nur hier auf das offentliche Theater bringt, sondern auch durch approbirten Druck authoritate publica zu verbreiten hilfft". Künftighin durfte das Censurkollegium kein Drama in Bayern zum Drucke freigeben, das nicht vorher die persönliche Genehmigung des Kurfürsten erhalten hatte, falls es Gegenstände behandelte, „welche das Churhaus oder den Staat angehen". Erst am Schlusse dieses Schreibens wurde dem Censurkollegium befohlen, auch „in ansehen anderer in- und ausser Deutschland regierenden Hohen Häuser all mögliche Behutsamkeit zu gebrauchen und unangenehme Anstößigkeiten dadurch zu vermeiden".[1])

Daß der ausschlaggebende Grund nicht diese Ängstlichkeit vor einer Verstimmung am Wiener Hofe, sondern allein die Aufrechthaltung der „Würde" des eigenen Churhauses war, geht aus einem zweiten Schreiben des Kurfürsten hervor (vom 23. Januar 1782), das dem Censurkolleg aufs neue anbefahl, „jene Stücke, welche in die geschichte des durchlauchtigisten Churhauses Pfalz-Bayern, oder der pfalz-bayrischen Nation einschlagen, allemal vor dem Druck mit der censur nach Hof einzuschicken und die approbation von dort zu erholen" .... Und warum diese neue Verordnung? Hübners „Hainz von Stain der Wilde", der Verräter des Vaterlandes!, war erschienen. „Insonderheit hat das letztere Stück keine geringe Verwunderung erweckt, daß man eine schrift solch scandalosen Inhalts des offentlichen Drucks würdigen und dem authori statt der verdienten andung die approbation ertheilen möge."

So stand es damals — 1782 — schon wieder in München! So begann die geistige Unterdrückung, die alles freie und wertvolle Schaffen einschüchternde, ja unmöglich machende polizeiliche Aufsicht im

---

[1]) Kgl. Kreisarchiv München, H. R. fasc. 743 Nr. 48.

Dienste eines übereifrigen, lebensunkundigen, frömmelnden Jesuitismus. Es ist sonderbar, daß über diese schmachvolle Behandlung der Dichtkunst keine Stimmen laut wurden, oder vielleicht nur natürlich, da ja jede Kritik vor dem Drucke der Censur unterlag. Einer aber — es war Strobel — erhob immerhin die Frage: „Ist es erlaubt, in sogenannten vaterländischen Schauspielen auch minder tugendhafte, vaterländische Helden, gesetzt auch, offenbar Verbrecher mit auftreten zu lassen? Ist es dem Vaterlande oder dessen Nationalschaubühnen zu keiner Unehre, oder hat man Ursache, denselben einen Verstoß wider Patriotismus, eine Sünde wider das politische Dekorum aufzumutzen, wenn einige Vaterlandshelden ihrer Schauspiele je zuweilen strauchelnd, menschlich, wie wir — — dargestellt werden? Ist es nicht gar zu sehr verzärtelte Delikatesse, ausländischen Hohnes wert, seine Helden nur alle als Cäsars, als Gottheiten, und alle Nebenrollen als unsträfliche, unwandelbare Wundergeschöpfe konterfaien zu wollen, so sehr menschliche Originale nur menschliche, beschränkte, mangelhafte Originale sind?" [1]) Die Frage beantwortet sich von selbst, setzt Strobel vorsichtig aber deutlich genug hinzu. Auch damals wurde schon erkannt, daß mit der gewaltsamen Unterdrückung der vaterländischen Litteratur die Hoffnung auf eine verheißungsvolle schöne Zukunft genommen war. Noch einzelne in dieser Zeit angefertigte Dramen erschienen; als aber auch sie nicht zur Aufführung kamen, dem schematischen Verbot zum Opfer fallend, da mußte der Quell patriotischer Begeisterung versiegen. Nur von der Bühne ließ sich das Volk und läßt sich das Volk durch Dramen begeistern. Der Bühnendichter aber wurde zum Schweigen gezwungen. Was nach dieser Zeit, in der alle Sicherheit, alle bewußte Selbständigkeit und freie Meinungsäußerung wieder untergraben ward, noch gedichtet wurde, trägt fast stets einen Zusatz von Angst und Qual. Vorwärts schritt die bayrische Litteratur nicht. Selbst äußerlich vermindert sich die Zahl der jährlich erscheinenden Dramen, ja in den neunziger Jahren vergehen mehrere Jahre, in denen kein bayrischer Poet sich zum Schaffen gezwungen sah. Dieser Zustand mußte, wenn er einerseits von der Censur und der geistigen Strömung des gesamten Lebens bedingt war, seine Rückwirkung auf die Nationalschaubühne ausüben. Wie viel Liebe, wie viel rührender hoffnungsvoller Fleiß war für sie verschwendet!

[1]) Der dramatische Censor. Erstes Heft, 1782, S. 21.

Was nach langer Verwilderung und geistiger Armut durch die wackern Männer, die sich um Nießer scharten, durch Westenrieder und andere erreicht war, mit diesem Ruhm hatte es seinen Lohn dahin. Die Zukunft konnte nicht erfüllen, was unter Max III. Josef die Besten ersehnt hatten. Es traf eine solche Fülle von Hindernissen freier, künstlerischer Entwicklung zusammen, daß auch ein tüchtigerer, das Idealbild einer Bühne ebenso wie ihre Gebundenheit an reale Verhältnisse überschauender Intendant dieses „Nationaltheater“ kaum über die harmlose Mittelmäßigkeit hätte erheben können.

Als die geistige Entwicklung Bayerns in einem neuen Jahrhundert, unter einem neuen Kurfürsten und König wieder einsetzte, wo sie vor einem Menschenalter abgeschnitten war, als München immer näher zu dem Ruf und Ruhm gebracht wurde, eine Stadt der Kunst, der edelsten und reinsten Blüte aller Kultur zu heißen, da begann auch das Nationaltheater eine neue, freilich noch oft bedrohte Blütezeit zu erreichen.

Anhang.

I. Repertoire der Nationalschaubühne 1772—1799.

Vorbemerkung.

Der Versuch, in chronologischer und alphabetischer Anordnung den Spielplan der churfürstlichen Nationalschaubühne von ihrer Gründung bis zum Tode des Grafen Seeau, bzw. des Kurfürsten Karl Theodor (1799) wiederzugeben, stieß von vornhein auf die größten Schwierigkeiten. Mehr als für den voraufgehenden Text galt hier die im Vorwort ausgesprochene Klage, daß der Mangel an zuverlässigem und umfangreichem Material manche Lücke und Unrichtigkeit zu entschuldigen habe. Konnten C. A. H. Burkhardt in seiner Publikation des Weimarischen Spielplans unter Goethes Leitung und F. Walter in seiner Veröffentlichung des Mannheimer Repertoirs als vorzüglichste Quelle eine Fülle von Theaterzetteln benutzen, die sorglich aufgehoben sich vorfanden, so bot sich hier die gleiche Quelle nur für die Jahre 1782—1785 in Gestalt jener Zettelbände, die die Münchener Universitäts-Bibliothek unter der Signatur P. germ. 212 aufbewahrt. Für die übrigen zwanzig Jahre war ich, von einzeln erhaltenen Zetteln abgesehen, nur auf Zeitschriften und Zeitungen bayerischer und nichtbayerischer Herkunft, auf gelegentliche Korrespondenzen und Briefe, auf die Zensurakten des Königlichen Kreisarchivs und andere zufällige Funde angewiesen. Immerhin ließ sich aus diesen Quellen das Verzeichnis der Stücke von 1779—1799 in solcher Vollständigkeit gewinnen, daß eine Veröffentlichung desselben ein durchaus zutreffendes Bild von dem literarischen Gepräge Münchener Theaterlebens in jener Zeit bietet. Denn wenn auch der auf Wechsel und Zufälle stets angewiesene Theaterbetrieb die Absetzung manchen Stückes im letzten Augenblicke nötig macht, die Aufführung dieses Stückes aber in dem vorher abgedruckten Wochenspielplan angekündigt war, so entstehen aus solchen Veränderungen und Verschiebungen doch nicht so schwere Fehler in dem abgedruckten Spielplan, daß die literarische Silhouette merklich verändert würde. Den besten Beweis dafür boten jene drei Jahrgänge, die an der Hand der zuverlässigen Zettelbände eine Prüfung des aus Zeitschriften gewonnenen Spielplans ermöglichten und nur geringfügige Änderungen ergaben.

Weit ungünstiger freilich steht es mit dem Spielplan der Jahre 1772 bis 1778, den ich überhaupt nur bruchstückweise zu bieten vermag. So wertvoll ein Blick in jene ersten Jahre des Kämpfens und Ringens auch sein würde, wir müssen uns mit dem dürftigen Material bescheiden, das sich wohl kaum vermehren lassen wird. Gerade das siebente Jahrzehnt ist arm an bayerischen Zeitschriften. Und in norddeutschen Literaturblättern wird nur

gelegentlich, beinahe im spöttischem Tone, hin und wieder angekündigt, daß sich in München so etwas wie eine Nationalschaubühne rege, daß in Bayern die Belustigung des Verstandes und Witzes zunehme. An diesen Verhältnissen liegt es, daß sich für die Jahre 1772—1774, also für die erste Zeit von Nießers aufopfernder Tätigkeit, nur eine kleine Anzahl von Stücken nennen ließ, deren Aufführung verbürgt ist. Für die Jahre 1775 und 1776, in denen Seeau unter künstlerischer Mitwirkung Nießers der Bühne sich annahm, ergibt sich ein etwas vollständigeres Verzeichnis, während die nächsten zwei Jahre bis zur Abdankung der alten Truppe am 15. September 1778 es gänzlich vermissen lassen. Vom 6. Oktober 1778 dagegen bis zum Februar 1799 boten die bayerischen Zeitschriften, Zettel usw., wenn auch oft ohne Angabe des Datums, mit kleinen Lücken die Reihenfolge der aufgeführten Stücke.

Besondere Schwierigkeiten verursachte die Bestimmung der Autoren, um so mehr, als Graf Seeau öfter ein und dasselbe Stück unter verschiedenen Namen aufzuführen und seine Münchener damit aufs neue ins Theater zu locken liebte. In den Zeitschriften sind die Stücke fast durchgehends ohne Verfasser genannt, so daß es bei vielen mir mit dem besten Willen nicht möglich war, den Autor richtig oder überhaupt zu bestimmen.

Bei dem Abdrucke des Spielplans ist möglichst auf Kürze geachtet worden. Der Name des Verfassers ist nur beim ersten Male genannt, das Datum jeder ersten Aufführung aber aus dem alphabetischen Verzeichnis sofort ersichtlich, ebenso wie die Anzahl der Wiederholungen; „Premieren“ sind, soweit sie sich sicher als solche feststellen ließen, gesperrt gedruckt. Ob von irgend einem Autor ein Stück aufgeführt wurde, ist aus dem Gesamtregister zu ersehen.

Bei Opern und Operetten bezeichnet der erste Name den Verfasser des Textes, der zweite den des Komponisten. Die Zahl der Akte habe ich durch 1—5 angegeben und folgende Abkürzungen gebraucht: L = Lustspiel, Tr = Trauerspiel, Sch = Schauspiel, S = Singspiel und Operette, O = Oper, B = Ballet. — Im alphabetischen Verzeichnis sind die Tage durch arabische, die Monate durch römische, das Jahr wieder durch arabische Ziffern, ohne Punkte nebeneinandergestellt, ausgedrückt. Fehlt die erste arabische Ziffer, z. B. II 79; so heißt das, daß das Stück im Februar 1779 aufgeführt ist, ohne daß sich der Tag noch bestimmen ließe.

Für die Jahre 1772—1774 sind u. a. als aufgeführt nachweisbar:

10. Nov. 1771: Die Wirthschafterin oder der Tambour bezahlt Alles, L 3 Stephanie d. j. — 24. Jan. 1772: Die Stärke der väterlichen Liebe, (Traun?) — 15. März 1772: Der Schein betrügt (desgl. 24. Juni 1774), L 5 Brandes. — 20. April 1772: Emilie oder die glückliche Reue, L 3 Brahm. — Juli 1772: Beschwerden des Reichthums, — ? —. — 4. Aug. 1772: Die Werber, L 5, Stephanie d. j. — 18. Aug. 1772: Miß Sara Sampson, Tr 5 Lessing. — 13. Okt. 1772: Die unähnlichen Brüder oder Unglück prüft das Herz, L 5, F. H. F. Müller. — 6. Nov. 1772: Die Rache des Weisen, L 3 Clodius. —

9. Dez. 1772: Der Hausvater (desgl. am 10. Mai 1773), Sch 5 (Diderot), Lessing. — Mai 1773: Der Deserteur aus Kindesliebe, L 3 Stephanie d. j. — 27. Mai 1773: Der Frauengünstling (desgl. 22. Juni 1773), — ? —. — 21. Okt. 1773: Die Liebe für den König, Stephanie d. j. — 11. März 1774: Der wohlthätige Murrkopf, L 3 Stephanie d. j. — 12. Juli 1774: Die drei Brüder als Nebenbuhler, L 1 n. Lafontaine v. Faber. — 29. Juli 1774: Die drei Sultaninnen oder Soliman II., L 3 n. Favart v. Raspe. — 26. Aug. 1774: Minna von Barnhelm, L 5 Lessing. — 23. Sept. 1774: Der Ehrgeizige, L 5 Weidmann[1]). — 1774 ferner: Der bescheidene Ehemann, L 1 Savioli. — Die Ahnensucht, L 1 Savioli. — Die unglücklichen Grafen von Pontis, Tr 2 v. W. Rothamer. — Der Wohlthätige, Sch 5 v. F. A. v. Courtin u. a. —

1775.

— Der Menschenfeind, n. Molière v. Kepner.
— Der Schatz, [Lessing ?], Pfeffel.
— Die zween Kandidaten, L 3 Westenrieder.
— Lottchen am Hofe, S 3 Weiße, Hiller.
— Der Geburtstag, L 2 Heufeld.
— Pygmalion, Melodr. 1 Rousseau (Gotter), Benda.
— Das Spiel der Liebe (und des Zufalls), L 3 Marivaux (siehe auch Maske für Maske) v. Jünger.
— Der entlarvte Philosoph, L 5 Stephanie d. j.
— Die falsche Mutmaßung, L, Marivaux.
— Der redliche Bauer und der großmüthige Jude, L 3 Pauersbach.
— Der Universalerbe, n. Regnard v. ?
— Der Edelknabe, L 1 J. J. Engel.
21. April: Die Liebe will gezankt sein, ?
23. April: Der Bettler, L 5 Bock.
— Der Westindier, L 5 J. J. Bode.
2. Mai: Der dankbare Sohn, L 1 Engel.
— Die seltsame Eifersucht, Stephanie d. j.
12. Mai: Die Probe der Zärtlichkeit und Treue, L 5 Destouches.
— Der Geheimnisvolle, J. E. Schlegel ?
23. Mai: Der Eigensinnige, Stephanie d. j.
— Die schöne Lüge oder die Stimme der Natur, L 1 n. Arnaud v. Brahm.
— Tartüffe, L 5 Molière.
18. Juni: Der Bauer aus dem Gebirge, L 2 Heufeld.
— Der verlorene Sohn, L 5 Kepner.
— Die Menächmen, L n. Regnard, ?
— Der allzugefällige Ehemann, L 3 Stephanie d. j.
— Präsentirt das Gewehr, L 2 J. H. Fr. Müller.
— Die unversehene Wette, L 1 Sedaine, Gotter.
— Der Deserteur, Tr 5 Mercier [oder S 3 Sedaine, Monsigny ?].
— Beverley, Tr 5 n. Saurin v. Schröder.
— Die Freundschaft auf der Probe, S 2, Favart, Gretry.
10. Sept.: Der Zänker, L n. Palaprat.[2])
— Die Widersprecherin, Shakespeare.
— Der Verschwender, L 5 n. Destouches.
— Der Schubkarren des Essighändlers, L 3 n. Mercier v. Brahm.
24. Sept.: Orest und Elektra, Tr 5 n. Voltaire v. Gotter.
— Die Wölfe in der Heerde, L 5 Stephanie d. j.
— Die Verführung, Sch 3 Ign. Hübner.
29. Okt.: Verwirrung über Verwirrung,

[1]) S. Goedekes Grundr. 4, 71, Nr. 53. [2]) K. Th. Kopp ? Graf Salern ?

L 3 n. Calderon (vgl. Goed. Grundr. 4, 71, Nr. 52).
— Die gelehrte Frau, L 5 Ayrenhoff.
— Thorheit und Betrügerei, L 2 [1]).
— Der Schneider und sein Sohn, L 2 Fuß.
— Der Gefällige, ?
— Eifersucht u. Muthwillen, Schimann.
— Die Vormundschaft, Rautenstrauch.
22. Dez.: Der Philosoph ohne es zu wissen, L 5 n. Sedaine v. Pfeffel.
— Gräfin Tarnow, J. H. F. Müller.
— Nanine, n. Voltaire v. Dufresne.

Außerdem sind 1775 noch aufgeführt:

15. März: Diderots Hausvater, übers. v. Lessing.
30. März: Der Kapellmeister, S 2 n. Cimarosas Il maestro di capella, ?
18. April: Pierre und Narciß, ?
21. Juli: Henriette oder darf man seine Frau lieben, L 5 Gebler.
3. Nov.: Liebe für den König.
19. Nov.: Eugenie, Sch 5 n. Beaumarchais v. Schwan.
26. Nov.: Graf Olsbach, L 5 Brandes.
29. Dez.: William Buttler, Tr 5 Speckner auf Pilhofen. (Schon früher aufgeführt: s. oben S. 270.)

1776.

Januar.

1. Der Schubkarren des Essighändlers.
5. Die Bekanntschaft im Bade, Stephanie d. j.
7. Der Philosoph ohne es zu wissen, Sch 5 Pfeffel.
10. Der redliche Bauer und der großmütige Jude.
12. Der Kavalier und die Dame, L n. Goldoni.
14. Die Wölfe in der Heerde, Stephanie d. j.
17. Trau schau wem, L 5 Brandes.
21. Der Universalerbe.
24. Die Haushaltung nach der Mode, L 3 Heufeld.
26. Die falschen Entdeckungen, Gotter.
28. Die Bekanntschaft im Bade.

Februar.

2. Der Geizige, L 5 n. Molière v. Kepner.
4. Der Furchtsame, L 3 Hafner.
5. Der Geburtstag, L 2 Heufeld.
7. Der Gefällige.
11. Der Kavalier und die Dame.
14. Die falschen Entdeckungen.
16. Die Hausplage, L 5 Pelzel.
18. Der Liebhaber nach der Mode, L 3 Heufeld.
23. Agatha oder das Prädikat, Gebler ?
25. Nanine.
27. Mathilde, Sch 3 Fronhofer.[2])

März.

1. Der adelige Tagelöhner, Sch 5 Nesselrode.
3. Die Hausplage.
5. Die Kriegsgefangenen, Stephanie d. j.
8. Der Herzog von Foix oder Amalie, Tr 5 Courtin.
10. Die falsche Muthmaßung.
Der Schuster und sein Freund, Sch 2 Anton Graf Törring.
12. Orest und Elektra, Gotter.
15. Der adelige Tagelöhner.
17. „ „ „
19. Der Großmüthige, L, F. W. Wetzel.
22. Die Vestalinnen, Tr 3 Crentzin.
24. Der Galeerensklave, L 5 Falbaire.
26. Durimel (n. Lipowsky: D. Schwätzer)
28. Alzire, n. Voltaire v. Kepner.

---

[1]) Vgl. Goed. 4, 70, Nr. 36. [2]) Schon 1774 aufgeführt, s. oben S. 262.

April.

8. Serena, Tr, Pfeffel.
Der Schneider und sein Sohn (n. Lipowsky: Die in Tyrol verliebten Räuber) ?
9. Die Hausfreunde,[1]) L 3 Morawitzky.
12. Die Mütter, ?
Der Hufschmid, S 1 André.
14. Der Schubkarren des Essighändlers.
15. Das Prädikat.
Die Vormundschaft (n. Lipowsky: Der Philosoph) B ?
19. Die Stärke der väterlichen Liebe.
21. Der Schwätzer, L 5 Weidmann.
23. Der Herzog von Foix.
26. Sie liebt in der Einbildung, Stephanie d. j.
28. Die Freundschaft auf der Probe.

Mai.

1. Der Schuster und sein Freund.
3. Eifersucht und Muthwillen.
Der Adel des Herzens, J. H. Müller.
5. Präsentirt das Gewehr. — Arlequin als Centaur, B, Constanz.
16. Johann Faust, ein allegorisches Drama 5 Weidmann.
Der Zauberpalast der Liebe, B ?
17. Johann Faust.
19. Der Adel des Herzens.
Die Räuber, Sch 1 Weidmann.
21. Sie liebt in der Einbildung.
24. Der adelige Taglöhner.
31. Graf Walltron, Sch 5 Möller.

Juni.

4. Graf Walltron.
7. Tartüffe.
9. Die Wölfe in der Heerde.
11. Beverley.
14. Peter Zapfel, Stephanie d. j.
Giri Gari Kanari Manari Schariwari, Pantomine v. Constanz.
18. Graf Walltron.
21. Die Jagdlust Heinrichs IV., L Schwan.
Der bezauberte Brunn, B.
26. Der Geheimnißvolle.
27. Serena.
Der Freund der ganzen Welt, n. Legrand v. Otterwolf.
30. Der Geizige (n. Lipowsky: Die beiden Geizigen) S, Mus. v. Gretry.

Juli.

2. Das Spiel der Liebe.
5. Die Widersprecherin.
Die Sitten der itzigen Zeit.
7. Der adelige Tagelöhner.
9. Der Zänker.
12. Adelson und Salvini, Tr Daun.
Vierundzwanzig Stunden, B.
14. Adelson und Salvini.
17. (Auf dem Theater im Herzoggarten:) Der Deserteur, Sedaine, Monsigny.
19. Die Stärke der väterlichen Liebe.
21. Der geadelte Kaufmann, L 5 Brandes.
23. Die Sitten der itzigen Zeit.
Die Räuber.
24. Die Hausplage.
26. Der Schuster und sein Freund.
28. Der adelige Tagelöhner.
29. Der geadelte Kaufmann.
31. Graf Walltron.

August.

4. Frau Mariandel, Stephanie d. j.
6. Der Schneider und sein Sohn.
9. Die Mediceer, Sch 5 Brandes.
11. Der Teufel steckt in ihm, L 2 Kepner.
Der dankbare Sohn.
18. Die Mediceer. — Jäger-Ballet.
21. (Der bescheidene Ehemann.)
Die Ahnensucht.[2]) — Die Herrschaftsküche, B.
23. Der Westindier.

---

[1]) Wohl schon 1774 aufgeführt; s. oben S. 329. [2]) Umgearbeitet.

25. Der wohlthätige Murrkopf.
27. Der Kaufmann von Lyon, Sch 5 J. Ch. Bock.
30. Die Stimme der Natur.
Der Kühehirt, L 2 Weidmann.

September.

1. Die Schwiegermütter, L 5 Brandes.
Das Orakel, B.
3. Präsentirt das Gewehr.
8. Die Schule der Väter, L. André.
10. Alzire.
13. Die schöne Münchnerin (n. der schönen Wienerin). Goed. V, 355.
Der große Bauch, B.
15. Die falsche Muthmaßung.
Der Kühehirt.
17. Der Philosoph ohne es zu wissen.
20. Der Freigeist, Brawe.
22. Der englische Weise, L 3 Steigentesch.
24. Die Vestalinnen.
27. Der Lehnsherr.
29. Die schöne Münchnerin.

Oktober.

2. Die Sitten der itzigen Zeit.
Der Kühehirt.
4. Alzire.
6. Emilie Waldegrau.[1]) Dr 5 Crentzin.
8. Die Schwiegermütter.
11. Der Stolze, L 3 Weidmann.
13. Der Freigeist.
15. Emilie Waldegrau.
18. Die reiche Frau, (K. G. Lessing ?)
20. Nanine.
22 Die reiche Frau.
25. Eraſt.
Der Jurist und der Bauer, L 2 Rautenstrauch.
27. Die Subordination.
28. Die Wölfe in der Heerde.
30. Die reiche Frau.

November.

8. Die Nebenbuhler, L 5 Engelbrecht.
Arlequin in Sclaverey, B.

1777.

April.

4. Der wohlthätige Murrkopf.
Die Entführung der Proserpina.
13. Das falsche Kammermädchen, L 3 n. Marivaux — Die Nymphen, B.

Juni.

29. Der Hausvater (Böck als Gast).
Don Juan, B Crux, Mus. v. Gluck.

September.

11. Das Fischermädchen, S v. Chieri, Mus. v. Piccini.
14. Desgl.
21. Desgl.

Dezember.

19. Hamlet[2]) (Schikaneder als Gast).
21. Yariko, Tr 1 Petzel.

1778.

Letzte Vorstellung der alten Truppe: 15. Sept. Romeo und Julie, Tr 5, Weiße.

Seit dem 6. Oktober 1778 (Eröffnung der Schaubühne) bis zum 18. Dezember 1778.

— Eduard Montrose, Tr 5 Diericke.
Die Liebe des Kortes und der Thelaire, B Lauchery, Mus. v. Cannabich.

— Die Wirthschafterin.
Sylvain, S 1 n. Marmontel von Faber Gretry.

[1]) Oder: Das redende Gemälde, Text von Anseaume, Musik von Gretry. [2]) S. oben S. 171.

— Graf Essex, Tr 5 n. Banks.
— Der Edelknabe, L 1 Engel.
Der prächtige Freigebige, S 3 a. d. Franz. v. Faber, Mus. v. Gretry.
— Henriette, Großmann.
— Minna v. Barnhelm.
Die Einschiffung nach Cythere, ein „episches Gedicht", B Lauchery.
— Der poetische Dorfjunker, a. d. Franz. des Destouches v. Dyk.
— Die eifersüchtige Ehefrau, L 5 n. Colman v. Bode.
— Der Schubkarren des Essigsieders.
Die Sklavin, S 1 Piccini (s. 8. VI. 79).
— Eugenie.
— Die drei Brüder als Nebenbuhler.
Der Freund vom Hause, S 3 a. d. Franz., Gretry, Text v. Marmontel.
— Der Ehescheue, a. d. Franz. des Dorat v. Gotter.
— Der Schein betrügt.
— Die Bürgerschule, L 3 a. d. Franz. s. 5. IX. 79. Lucile, S 2 Gretry, Text v. Marmontel.
— Der Philosoph ohne es zu wissen.
— Der Lügner, L 3 n. Goldoni.
— Das Duell, L 1 Jester.
— Anton und Antonette, S 2 Desboulmiers-Faber, Mus. v. Grossec.
— Ines von Castro, Tr 3 a. d. Franz. des de la Motte, übers. v. Marchand.
22. Nov. Trau, schau, wem! Brandes. Der hessische Jahrmarkt, pantom. Ballet.
— Crispin als Diener, Vater und Schwiegervater, L 3 Romanus.
Der verstellte Gärtner (s. 9. IV. 79).
— Elfriede, Tr 3 Bertuch.
— Der Hausvater.
— Der Triumph der guten Frauen, L 5 Schlegel.
— Graf Treuberg, Tr 5 Czechtizky.
— Zemire und Azor, S 4 Marmontel-Faber, Mus. v. Gretry.
— Nancy oder die Schule der Eheleute, L 5?
18 Dez.: Der Barbier von Sevilien, L 4 Beaumarchais.
20. Dez.: Der glückliche Geburtstag, L 3 Schletter.
22. Die Reisenden.
27. Der Diamant, a. d. Franz. des Collet, Engel. — Der betrogene Vormund, L 5 Pufendorf.

1779.

R hinter dem Datum bedeutet Aufführung im Redoutensaal.

Januar.

3. Der Graf von Olsbach, L 5, Brandes.
5. Der allzugefällige Ehemann.
Das redende Gemälde, S 1 Gretry.
8. Die Belagerung der Stadt Aubigny, Sch 5, Anton Graf Törring-Seefeld. — Ballet.
10. Die Werber.
13. Die Juden, L 1, Lessing. — Ballet.
15. Die Candidaten, L 5, Krüger. — Ballet.
17. Die Holländer oder Was vermag ein vernünftiges Frauenzimmer nicht? L 3, n. Goldoni v. J. Chr. Bock. — Ballet.
20. Zemire und Azor, S 4 Gretry.
22. Die abgedankten Offiziere, L 5 Stephanie d. j.
Die Müller, B ?
24. Die Holländer.
Die Müller, B.
26. Der Barbier von Sevilien,
29. Julie, S 3, Text v. Monvel-Faber, Mus. v. Dezèdes.
31. Der Neugierige, L 5.
Das Matrosenfest, B.

Februar.

3. Der Deserteur, S 3 Sedaine-Schwan, Mus. v. Monsigny.

5. Der Kobold, L 4 Gotter.
Das Matrosenfest, B.
7. Darf man seine Frau lieben? L 5 Gebler.
9. Das Fischermädchen, S 2 a. d. Ital. v. Förg, Mus. v. Piccini.
12. Der Triumph der guten Frauen, L 5 J. E. Schlegel.
14. Der Deserteur.
21. Zemire und Azor.
23. Die Belagerung der Stadt Paris oder die Liebe Heinrichs IV. und der Gabriele, Pantom. 3, Antoine (?)
26. Henriette oder sie ist schon verheiratet, L 5 Großmann. — Ballet.
28. Die Belagerung der Stadt Paris.
Die junge Wittwe, L 1.

März.

2. Der Postzug, L 2 Ayrenhoff.
Röschen und Colas, S 1 Sedaine-Faber. Mus. v. Monsigny.
4. Die Belagerung der Stadt Paris.
Das Winterquartier in Amerika, L 1 Babo.
5. Emilia Galotti, Tr 5 Lessing.
Der Namenstag des Herrn vom Dorfe, B.
7. Die Gunst der Fürsten oder der Graf von Essex, Tr 5 n. Banks v. Dyk.[1])
Apollo und Daphne, B, Crux.
9. Die unvermutete Zusammenkunft oder die Pilgrime v. Mecca, S 3 Dancourt-Faber, Mus. v. Gluck.
12. Der Spleen oder Einer hat zu viel, der Andere zu wenig, L 3 Stephanie d. j.
Apollo und Daphne.
14. Ines von Castro, Tr 5 nach de la Motte, Marchand.
Der verliebte Verdruß, B.
16. Anton und Antonette.
Der Edelknabe.

19. Minna von Barnhelm, L 5 Lessing.
Pyramus und Thisbe, B Legrand, Mus. v. Winter.
21. Die unvermutete Zusammenkunft.
23. Eduard Montrose, Tr 5 Diericke.

April.

6. Hamlet, Prinz von Dänemark, Tr „nach Schakespear" v. Heufeld.
8. Die eifersüchtige Ehefrau, L 5 Colman-Bode.
9. Die indianische Wittwe, L 1 Pauersbach.
Der verstellte Gärtner oder der verkleidete Liebhaber, S 1 Favart-Faber, Mus. v. Philidor.
11. Der wohlthätige Murrkopf.
Der Tod Hektors oder der gerächte Patroklos, her.-pantom. B, Legrand, Mus. v. Winter, Dekoration von Quaglio d. j.
13. Die seidenen Schuhe oder die schöne Schusterin, S 2 Baligand de la Ribardière-André, Mus. v. Frizeri.
Der Diamant, L 1 Engel.
16. Hamlet.
18. Die junge Indianerin, L 1 Pfeffel.
Der Tod Hektors.
20. Der prächtige Freigebige, S 3 Faber, Mus. v. Gretry.
Die Juden.
23. Der Deserteur aus Kindesliebe, Sch 3 Stephanie d. j.
25. Elfriede, Tr 3 Bertuch.
27. Zemire und Azor.
30. Graf Olsbach.

Mai.

2. Walwais und Adelaide, Tr 5 Dalberg.
4. Der Zauberer oder die unvermuthete Zurückkunft, S 2 Poinsinet-Faber, Mus. v. Philidor.
Die indianische Wittwe.

---

[1]) Im folgenden stets als „Graf Essex" angeführt.

7. Walwais und Adelaide.
9. Die Mediceer, Sch 5 Brandes.
11. Die unvermuthete Zusammenkunft.
14. Das Intelligenzblatt, Sch 3 Ysenburg von Buri.
Die große Batterie, L 1 Ayrenhoff.
16. Der dankbare Sohn, L 1 Engel.
Die Liebe Heinrichs IV. u. der Gabriele.
18. Die zwo Gräfinnen, S 2 Chiari (Poinsinet), Mus. v. Paesiello.
21. Die Verkleidung, L 3 Schwan.
Der würtembergische Pachter, B ?
25. Die Hausplage.
27. Die Wirthschafterin, L 3 Stephanie d. j.
Ariadne auf Naxos, M, Brandes, Mus. v. Benda.
28. Der Hausvater, Sch 5 Diderot.
30. Der Barbier von Sevilien.

Juni.

1. Der Schubkarren des Essigsieders, L 3 n. Mercier, P. M. v. Brahm.
Der verstellte Gärtner.
4. Der Zerstreute, L 5 a. d. Franz. des Regnard, Graf Anton Törring.
6. Der allzugefällige Ehemann, L 3 Stephanie d. j.
Die arkadischen Schäfer, B ?
8. Der Triumph der Freundschaft, L 3 Pfeffel.
Die Sklavin oder der großmüthige Seefahrer, S 1 a. d. Ital. v. Schwan, Mus. v. Piccini.
11. Die Werber.
13. Die Drillinge, L 4 Chr. Fr. v. Bonin.
Die arkadischen Schäfer.
15. Der wohlthätige Murrkopf.
Ariadne auf Naxos.
18. Die zwo Gräfinnen.
20. Der wohlthätige Murrkopf.
Der Tod Hektors.
22. Geschwind, ehe es jemand erfährt, oder der besondere Zufall, L 3 Bock.
25. Lenardo und Blandine, M 2 J. F. v. Götz, Mus. v. Winter.
Der Bettler, L 5 Bock.
27. Die Drillinge.
29. Der Faßbinder, S 1 Audinot-Faber.
Die abgenöthigte Einwilligung, L 1 Gebler.

Juli.

2. Die Verkleidung.
Lenardo und Blandine.
4. Der Westindier.
6. Tom Jones, S 3 Poinsinet-Gotter, Mus. v. Philidor.
9. Emilia Galotti. — Ballet.
11. Der Hufschmied oder der Dorfarzt, S 2 André, Philidor.
Die verliebte Unschuld, L 1 Pfeffel.
14. Geschwind ehe es jemand erfährt.
16. Der Faschingstreich, L 5 Gotter.
18. Die seidenen Schuhe.
21. Graf von Walltron.
23. Die zwei Geizigen, S 2 Falbaire, Mus. v. Gretry.
Das Winterquartier in Amerika, L 1 Babo.
25. Die Holländer.
28. Die zwei Geizigen.
Die abgenöthigte Einwilligung.
30. Die Reisenden, L 1.
Ines von Castro, trag. B, Legrand, Mus. v. Winter.

August.

1. Lenardo und Blandine.
Der Triumph der Freundschaft.
4. Die junge Indianerin, L 1 Pfeffel.
Ines von Castro.
6. Der Deserteur aus Kindesliebe.
Das Milchmädchen und die beiden Jäger, S 1 Anseaume-Schwan, Mus. v. Duni.
7. Die kleine Ährenleserin, L Weiße. — Lob des Bauernstandes zur Aerntezeit.[1])

---

[1]) Aufgef. im churfürstlichen alten Opernhaus von den Waisenkindern vom hlg. Geist.

8. Walwais und Adelaide. — Ballet.
10. Der Zerstreute.
13. Medea, M Gotter, Mus. v. Benda. Der dankbare Sohn.
15. Der Kobold.
18. Der redliche Bauer und der großmüthige Jude, L 3 Pauersbach. Der Straßburger Bäcker, B ?
20. Röschen und Colas. Der ungegründete Verdacht, L 1 P. M. v. Brahm.
22. Die Römer in Deutschland, D 5 Babo.
25. Der Lügner, L 3 n. Goldoni.
27. Die Römer in Deutschland.
28. Der gerettete Jsmael [1]), S 2 Vitus Kerl.
29. Der poetische Dorfjunker, L 3 n. Destouches.

September.

1. Medea. Crispin als Diener, Vater und Schwiegervater, L 5 Romanus.
3. Soliman II. oder die drei Sultaninnen. — Divertissement.
5. Die Bürgerschule, L 4 n. d'Aleinval, v. E. E. G. (?)
8. Die verliebte Unschuld. Der Faßbinder.
10. Der Philosoph ohne es zu wissen. Der französische Lustgarten, B. Crux, Mus. v. Winter.
12. Die Freundschaft auf der Probe, S 2 Favart, Mus. v. Gretry. Die große Batterie.
14. Der Faschingstreich.
17. Romeo und Julie, Tr 5 Weiße. — Ballet.
19. Der Verschwender, L 5 n. Destouches.
21. Der Kaufmann von Smyrna, S 1 Chamfort-Schwan, Mus. v. Vogler. Die junge Wittwe.
24. Hamlet. — Ballet.
26. Der Jurist und der Bauer, L 2 Rautenstrauch. Ariadne auf Naxos.
28. Der Deserteur.

Oktober.

1. Eugenie, Sch 5 n. Beaumarchais.
5. Julie, Sch 3 Monvel-Faber, Mus. v. Dezèdes.
8. Der englische Weise, Sch 3 a. d. Franz. v. Faber. Der französische Lustgarten.
10. Graf Essex.
13. Die Freundschaft auf der Probe. Die drei Brüder als Nebenbuhler.
15. Wie man eine Hand umkehrt, L 5 a. d. Engl. v. J. Ch. Bock.
17. Henriette.
19. Das redende Gemälde. Der Bettler.
22. Der Minister, D 5 Gebler.
24. Die Wölfe in der Heerde.
26. Der Hufschmied.
29. Wie man eine Hand umkehrt
31. Die eifersüchtige Ehefrau, L 5 n. Colman, Bode.

November.

3. Zemire und Azor. — Divertissement.
5. Das Kaffeehaus oder die Schottländerin, L 5 Voltaire, Bode.
7. Geschwind ehe es jemand erfährt.
9. Sir Heinrich oder er hat seines Gleichen, L 5. Lucile, S 1 Marmontel-Faber, Mus. v. Gretry
11. Emilia Galotti. Der französische Lustgarten.
12. Minna von Barnhelm.
14. Der Verschwender.
16. Die zwei Geizigen. Der Diamant.
18. Der Zauberer.

[1]) Aufgef. im alten Opernhaus von den Waisenkindern zum hlg. Andreas u. Johann d. Täufer in der Au.

19. Clavigo, Tr 5 Goethe. — Ballet.
21. Der Jurist und der Bauer.
Medea.
23. Der glückliche Geburtstag, L 3 Schletter. — Ballet.
26. Gustav Wasa, Tr 5 n. Brooke v. Schmid. — Die Heirath durch Gelegenheit oder die baierische Lustbarkeit, B Lauchery, Mus. v. Winter.
28. Die Wölfe in der Heerde.
Die Heirath durch Gelegenheit.
30. Sir Heinrich.
Der Kaufmann von Smyrna.

Dezember.

3. Pamela oder die belohnte Tugend, L 3 n. Goldoni, Weiskern.
5. Henriette.
6. Die Sklavin.
Der Schubkarren des Essigsieders.
10. Die Werber.
12. Der Ehescheue, L 5 n. Dorat, Gotter.
13. Anton und Antonette.
Das Winterquartier in Amerika.
17. Merope, Tr 5 n. Voltaire, Gotter. — Ballet.
19. Der Deserteur aus Kindesliebe.
Der französische Lustgarten.
21. Sylvain oder das besiegte Vorurtheil, S 1 Marmontel, Mus. v. Gretry.
Die Wirthschafterin.
22. Wie man eine Hand umkehrt.
27. Die Freundschaft auf der Probe.
Die Widersprecherin.
28. Der Schein betrügt.
Die Reisenden.

1780.

Jannar.

2. Die heimliche Heirath, L 5 n. Colman u. Garrick v. Schmid.
Cortes und Thelaire, her. Ballet.
4. Die seidenen Schuhe.
Der dankbare Sohn, L 1 Engel.
7. Die Römer in Deutschland.
9. Die abgedankten Offiziere.
12. Die zwo Gräfinnen.
14. Graf Essex — Ballet.
16. Das Rendez-vous oder die eifersüchtigen Liebhaber, L 3 a. d. Franz v. S.
Der französische Lustgarten.
19. Der Deserteur.
21. Das Kaffeehaus.
Der Tod Hektors, B, Legrand.
23. Angela oder der Sieg der Unschuld, rühr. L 5, ?
26. Darius, Tr 1 Speckner.
Der Freund vom Hause, S 3 Marmontel-Faber, Mus. v. Gretry.
28. Das Rendez-vous.
Die Liebe Heinrichs IV. und der Gabriele.
31. Die Drillinge.

Februar.

4. Der Barbier von Sevilien, L 4 n. Beaumarchais.
Der Tod Hektors.
6. Der Zauberer.
10. Der Postzug oder die noblen Passionen, L 2 Ayrenhoff.
Die Sklavin.
11. Die Erbschaft, L 3 Gemmingen.
Ines von Castro.
13. Merope. — Ballet.
15. Die Juden.
Der Kaufmann von Smyrna.
18. Der englische Weise.
20. Der wohlthätige Murrkopf.
Die Heirath durch Gelegenheit.
22. Die unvermuthete Zusammenkunft.
25. Eugenie.
27. Der Spleen.
29. Die Erbschaft.
Die zwei Geizigen.

März.

5. Der Faschingstreich, L 5 n. Montfleury, Gotter.
7. Die Maskerade oder die dreifache

Heirath, L. n. Destouches, Gotter.
Lucile.
8. Sir Heinrich.
12. Die heimliche Heirath.
Die verlassene Kalypso, B, Legrand.
14. Zemire und Azor.
16. Mahomet der Prophet oder die Schwärmerei, Tr 5 n. Voltaire, L*.
Die gegenseitige Probe, L 1 n. Legrand.
28. Die sanfte Frau, L 3 n. Goldoni, Gotter.
30. Reinold und Armida, romant. D, Babo, Mus. v. Winter.
31. Der Deserteur aus Kindesliebe.
Die junge Wittwe, L.

April.

2. Soliman II.
4. Die Maskerade. L n. Destouches, Gotter.
Sylvain.
7. Die Menächmer oder die Zwillinge, L 5 n. Regnard.
9. Mahomet. — Ballet.
11. Die verliebte Unschuld, L 1 n. Marin v. Pfeffel.
Der Faßbinder.
13. Reinold und Armida.
14. Stella, Sch 5 Goethe.
Die verlassene Kalypso, B, Legrand.
16. Hamlet.
18. Triumph der Freundschaft.
Lucile.
21. Emilia Galotti. — Ballet.
23. Die verliebten Zänker, L n. Goldoni, Laudes.
Die verlassene Kalypso.
25. Der Schubkarren des Essighändlers.
Medea.
27. Die Erbschaft.
Lenardo und Blandine.
28. Rache für Rache, L 4 J. K. Wezel.
30. Die Schule der Damen oder Was fesselt uns Männer? L 5 Stephanie d. ä.
Die Eifersucht im Serail, B.

Mai.

2. Das Rendez-vous.
Ariadne auf Naxos.
5. Die unähnlichen Brüder oder Unglück prüft das Herz.
7. Rache für Rache. — Ballet.
9. Die beiden Hüte, L 1 n. Marmontel (nicht Collé) v Dyk.
Der Freund vom Hause.
12. Romeo und Julie. — Ballet.
16. Der Hausvater.
18. Die Drillinge.
Der dankbare Sohn.
19. Der Postzug.
Die abgenöthigte Einwilligung, L 1 n. Merville, Gebler.
21. Die bestrafte Neugierde oder der Neujahrstag, L 5 Stephanie d. j.
23. Hamlet.[1]
26. Henriette.[2]
Die Eifersucht im Serail.
28. Der Schubkarren des Essigsieders[3]
Der dankbare Sohn.[4]
30. Die heimliche Heirath.[5]

Juni.

2. König Lear.[6]
4. König Lear.[7]
6. Julie, S 3 Monvel-Faber, Mus. v. Dezèdes.
9. Der Minister.
11. Der Freigeist, L 5 Lessing.
13. Der englische Weise.
Der verstellte Gärtner.
16. Romeo und Julie. — Ballet.
18. Der Unterschied bei Dienstbewerbungen, L Stephanie d. j.
20. Soliman II.

---

[1]) Gastspiel Fr. L. Schröders als Hamlet. [2]) Schröder als Oberst. [3]) Schröder als Essigsieder. [4]) Schröder als Vater Rode. [5]) Schröder als Lord Oglebh. [6]) Schröder als Lear. [7]) Schröder als Lear.

Die Krönung der Roxelane, B.
23. Der Schein betrügt, L 5 Brandes.
25. Der Kobold.
27. Der Jurist und der Bauer.
Das redende Gemälde.
30. Die unähnlichen Brüder.
Orpheus und Eurydice, B.

Juli.

2. Elfriede, Tr 3, Bertuch.
Orpheus und Eurydice.
4. Die schöne Arsene, S 4 Favart, Mus. v. Monsigny.
7. Wie man eine Hand umkehrt.
9. Juliane von Lindorak, Sch 5 n. Gozzi v. Schröder und Gotter.
11. Die schöne Arsene.
14. Der Unterschied bei Dienstbewerbungen.
16. Juliane v. Lindorak.
Narciß, B.
18. Die junge Indianerin, L 1 n. Chamfort, Pfeffel.
Anton und Antonette.
21. Die verstellte Kranke, L 3 n. Goldoni, Laudes.
23. Merope. — Ballet.
25. Stella. — Ballet.
28. Das Duell oder das junge Ehepaar, L 1 Jester.
Röschen und Colas.
30. Rache für Rache.

August.

2. Die große Batterie.
Reinold und Armida.
4. Die Bürgerschule, L 4 n. d'Aleinval, E. E. G.
Eduard IV., König von England, heroisch. Ballet, Legrand.
6. Der Adjutant, L 3 Brömel.
8. Die verstellte Kranke.
Der verstellte Gärtner.
11. Trau, schau, wem!
13. Der Freigeist.
15. Der Adjutant.
Die verlassene Kalypso.
18. Das Duell.
Die Kolonie, S 2 a. d. Ital. v. André, Mus. v. Sacchini.
22. Die Kolonie.
24. Graf Walltron.
27. Alle irren sich oder die Eifersüchtigen, L 3 n. Murphy.
29. Die Maskerade.
Das redende Gemälde.

September.

1. Crispin als Diener, Vater und Schwiegervater, L 5 Romanus.
Der französische Lustgarten.
3. Die heimliche Heirath.
5. Die unvermuthete Zusammenkunft.
8. Eduard Montrose.
10. Der Barbier von Sevilien.
Orpheus und Eurydice.
11. Das Rosenmädchen von Salency, S 3 a. d. Franz. v. Faber, Mus. v. Gretry. — Dazugehöriges Divertissement.
15. Mahomet. — Ballet.
17. Die verliebte Unschuld.
Die zwei Geizigen.
19. Alte Liebe rostet wohl, L 2 Ayrenhoff.
22. Mahomet.
24. Juliane von Lindorak.
26. Der Freund vom Hause, S 3 Marmontel-Faber, Mus. v. Gretry.
Die verlassene Kalypso.
29. Athelstan, Tr 5 n. d. Engl. v. Leonhardi.

Oktober.

1. Der Faschingstreich.
3. Der Deserteur.
6. Das Kaffeehaus.
8. Alte Liebe rostet wohl.
10. Die schöne Arsene.
13. Julie und Belmont, Tr 5 Sturz. — Ballet.

15. Die bestrafte Neugierde, L 5 Stephanie d. j.
17. Die Kolonie.
20. Die sanfte Frau.
22. Der Westindier, L 5 n. Cumberland, Bode.
Andromache, heroisch-trag. B. Crux, Mus. v. Winter.
24. Der Zauberer.
Die beiden Hüte.
27. Die verstellte Kranke.
29. Die gute Tochter, L 5 ?

November.

3. Der Unbesonnene, L 1 n. Molière, ?
Das Milchmädchen und die beiden Jäger.
5. Die Drillinge.
10. Der Bettler, L 5 J. Chr. Bock.
Ariadne auf Naxos.
12. Athelstan.
14. Zemire und Azor.
17. Die gute Tochter.
19. Der Unterschied bei Dienstbewerbungen.
21. Bekir und Gulroui, Sch 1 Ratschky.
Die seidenen Schuhe.
24. Rache für Rache.
Die verlassene Kalypso.
26. Der stürmische Liebhaber, L n. Monvel, Meißner.
28. Die drei Pächter, S 2 a. d. Franz. v. Becker, Mus. v. Dezèdes.
Die indianische Wittwe.

Dezember.

1. Der Ehescheue, L 5 n. Dorat, Gotter.
Die glücklich gewordenen Bettler und Bettlerin, B, Constant. (Vgl. bair. Beyträge I. Stück, 1781, S. 76 f.)
3. Der glückliche Geburtstag, L Schletter.
5. Julie.
6. Der Philosoph ohne es zu wissen, L 5 n. Sedaine, Pfeffel.
Die glücklich gewordenen Bettler und Bettlerin.
11. Oda die Frau von zween Männern,[1] Tr 5 Babo. — Ballet.
13. Die drei Pächter.
Das Winterquartier in Amerika.
15. Der Adjutant.
Die vierundzwanzig Stunden, B, Constant.
17. Der Westindier.
Narciß.
19. Hamlet.
22. Das Rosenmädchen von Salency.
27. Oda.
28. Betrug für Betrug, L 3 Schletter.
31. Geschwind ehe es jemand erfährt.

1781.

Januar.

3. Die Kolonie.
5. Der stürmische Liebhaber.
Der Namenstag des Herrn vom Dorfe.
7. Juliane von Lindorak.
Die glücklich gewordenen Bettler und Bettlerin.
9. R Der Töpfer, Kom. Oper, Text und Mus. v. J. André.[2])
10. Die Verlobung, L 1 Brömel.
Der Freund vom Hause.
12. Die sanfte Frau.
14. Hamlet.
17. Die Erbschaft.
Der verstellte Gärtner.

---

[1]) Am 10. Dezember? Vgl. oben S. 265. [2]) Maskierte Akademie im Redoutensaal.

19. Ehrsucht und Schwatzhaftigkeit, Sch 5, n. Destouches v. Dyk.
21. Der wohltätige Murrkopf.
Das durch ein Donnerwetter zerstörte Bauernfest oder Laurette, das zur Dame gewordene Bauernmädchen, B (n. Marmontels Erzählung) v. Constant.
24. Die beiden Fächer, L 1 Scholz.
Die zwei Geizigen.
26. Betrug für Betrug.
28. Henriette.

Februar.

2. Ehrsucht und Schwatzhaftigkeit.
4. Die gute Tochter.
7. Die Menächmer.
9. Die Nebenbuhler, L 5 n. Sheridan v. Engelbrecht.
11. Die Wölfe in der Heerde.
14. Die beiden Fächer.
Das redende Gemälde.
16. Juliane von Lindorak.
Das durch ein Donnerwetter zerstörte Bauernfest.
18. Die verstellte Kranke.
Die Menschenliebe der Wilden oder der dankbare Engländer, B.
21. Die Nebenbuhler.
23. Die Verlobung.
Die drei Pächter.
25. Der Geburtstag.
Jost von Bremen, L 2 Eckert.

März.

2. Die abgedankten Offiziere.
4. Merope.
Die Menschenliebe der Wilden.
6. Der Geburtstag.
Das durch ein Donnerwetter zerstörte Bauernfest.
8. Die Wirthschafterin.
Röschen und Colas.
11. Der Schein betrügt, L 5 Brandes.
Die glücklich gewordenen Bettler und Bettlerin.
13. Mahomet.
Der Tod Hektors, B, Legrand.
15. Die Verkleidung.
Medea.
18. Der Minister.
20. Der Deserteur aus Kindesliebe.
Das Milchmädchen und die beiden Jäger.
22. Julie und Belmont.
25. Zu gut ist nicht gut, L 5 n. Goldsmith v. Schmid.
Der alte verliebte Narr oder das lustige Liebeslager, B, Constant.
27. Betrug für Betrug.
Der alte verliebte Narr.

April.

3. Julie und Belmont.
4. Edwin u. Emma, Sch 5 Schrämbl.
17. König Lear.
19. Der König und der Pächter, S 3 Sedaine, Mus. v. Monsigny.
20. Die Holländer.
22. Alle irren sich.
25. Sylvain.
Die Erbschaft.
27. Zu gut ist nicht gut.
29. Natur und Liebe im Streit, Tr 5 d'Arien.

Mai.

1. Der König und der Pächter.
Der Liebhaber als Schriftsteller.
4. Der Spleen.
6. Emilia Galotti.
8. Zemire und Azor.
11. Natur und Liebe im Streit.
13. Der Deserteur aus Kindesliebe.
15. Die seidenen Schuhe.
Die indianische Wittwe.
18. Minna von Barnhelm. — Ballet.
20. Die unähnlichen Brüder. — Ballet.
22. Armida.
27. Die falschen Vertraulichkeiten, L, n. Marivaux, Gotter. — Ballet.

29. Der Hufschmied, S 1 a. d. Franz. v. André, Mus. v. Philidor.
Das Winterquartier in Amerika.

Juni.

1. Der Faschingsstreich.
4. Alte Liebe rostet wohl.
6. Der stürmische Liebhaber.
Der verliebte Werber, L 1 a. d. Franz. v. Dyk.
12. Der Verschwender.
15. Crispin als Diener, Vater und Schwiegervater.
Der Faßbinder, S 1 Audinot-Faber.
17. Der Arrestant, L 3 Anton-Wall.
20. Der prächtige Freigebige.
Der Diamant.
22. Edwin und Emma. — Ballet.
24. Betrug für Betrug.
27. Die zwei Geizigen.

Juli.

1. Wie man eine Hand umkehrt.
3. Anton und Antonette.
Die große Batterie.
6. Die falschen Vertraulichkeiten.
8. Der Postzug.
Lucile.
10. Der Adjutant.
13. Die Römer in Deutschland.
15. Die Holländer.
17. Das Rosenmädchen von Salency.
20. Das Loch in der Thüre, L 5 Stephanie d. j.
22. Der Barbier von Sevilien.
24. Die abgedankten Offiziere.
27. Rache für Rache.
Azor und Girze, B.
29. Die glückliche Jagd, rühr. L 2 Heigel.
Der Karneval von Venedig, B, Constant, Mus. v. Peter Kloner.
31. Zemire und Azor.

August.

3. Die glückliche Jagd.
5. König Lear.
7. Der Holzhauer, S 1 a. d. Franz., Mus. v. Philidor.
Die indianische Wittwe.
10. Trau, schau, wem! L 5 Brandes.
12. Das Loch in der Thüre.
15. Der Tote ein Freier, L 2 n. Sedaine v. Pauersbach.
Die Freundschaft auf der Probe.
17. Der Westindier.
19. Die doppelte Kindesliebe, D 3 Nesselrode.
21. Der Holzhauer.
Der verliebte Werber.
24. Juliane von Lindorak.
Die vierundzwanzig Stunden, B Constant.
26. Die Nebenbuhler.
29. Die Wölfe in der Heerde.
31. Der Deserteur.

September.

2. Geschwind, ehe es jemand erfährt.
Die vierundzwanzig Stunden.
4. Wer wird sie kriegen? L 1, Fr. v. Eckardt.
Die drei Pächter.
6. Graf Walltron.
9. Der Spleen.
Vertumnus u. Pomona, B, Legrand.
11. Die schöne Arsene.
14. Die verstellte Kranke.
16. Henriette oder der Husarenraub, Sch 5, Plümicke.
18. Die Bürgerschule.
Die spanische Nacht-Musik, B.
21. Die abgeredete Zauberei.
23. Der allzugefällige Ehemann.
Arlequin Centaur, B.
25. Athelstan. — Ballet.
28. Die Kolonie.
Die junge Indianerin.
30. Die gute Tochter.

Oktober.

2. Henriette oder der Husarenraub.
5. Wer wird sie kriegen?

Die abgeredete Zauberei.
7. Natur und Liebe im Streit.
Der Tod Hektors.
9. Die sanfte Frau.
12. Die Wirthschafterin.
Das redende Gemälde.
14. Trau, schau, wem!
18. Der Minister.
19. Die abgeredete Zauberei.
21. Der argwöhnische Ehemann.
23. Die doppelte Kindesliebe.
26. Die beiden Hüte.
Der Freund vom Hause.
30. Der Jurist und der Bauer.
Röschen und Colas.

November.

4. Der Schmuck, L 5, Sprickmann.
Der Sieg Amors über die Zauberei, B.
6. Minna von Barnhelm.
Arlequin Centaur.
9. Die zwei Geizigen.
Die große Batterie.
11. Die eifersüchtige Ehefrau.
Vertumnus und Pomona.
13. Eugenie.
16. Belmont und Constanze oder die Entführung aus dem Serail, S 3, Bretzner, Mus. v. André.
18. Der Schmuck.
Der Sieg Amors über die Zauberei.
20. Eugenie.
23. Otto von Wittelsbach, Pfalzgraf in Bayern, Tr 5 Babo.[1]
25. Otto von Wittelsbach.
27. Belmont und Constanze.

1782.

Januar.

3. Die Gefahren der Verführung, Sch 5 n. Mercier, Schröder.
— Juliane von Lindorak.
— Die Drillinge.
— Der Freund vom Hause.
— Die heimliche Heirath.
— Nicht mehr als sechs Schüsseln, L 5 Großmann.
— Der Neugierige.
— Die beiden Hüte. — Julie.
— Die Gefahren der Verführung.
— Die Holländer.
— Der Deserteur.
— Der Schein betrügt.
— Der Barbier von Sevilien.

Februar.

— Der argwöhnische Ehemann.
— Die abgeredete Zauberei.
Die junge Indianerin.
— Rache für Rache.
— Der Furchtsame.
— Clavigo.
— Das Loch in der Thüre.
— Medea.
Der Jurist und der Bauer.
— Der Verschwender.
— Henriette.
— Die Lästerschule, L 5 n. Sheridan v. Leonhardi.

März.

— Der eifersüchtige Liebhaber.
— Die Lästerschule.
— Hamlet.
— Edwin und Emma.
— Der Freigeist.
— Der eifersüchtige Liebhaber.
Der Tote als Freier.
— Betrug für Betrug.
— Die seidenen Schuhe.
Die verliebten Werber.
— Die Familie, L 5 Gemmingen.

[1]) Das Publikum forderte am Schlusse der Vorstellung — welcher der Kurfürst Karl Theodor beiwohnte, — laut die Wiederholung des Stückes. Diese fand am 25. statt, worauf das bekannte Verbot erfolgte.

April.

— Erwine von Steinheim, Tr 5 Blumauer.[1])
— Die zwei Geizigen.
Wer wird sie kriegen?
— Die Familie.
— Die gute Tochter.
9. Alle irren sich.
— Helena und Paris, S, Kurz, Mus. v. Winter.
— Crispin als Diener, Vater und Schwiegervater.
Das Milchmädchen.
— Soliman II.
— Der König und der Pächter.
— Helena und Paris.
— Zu gut ist nicht gut.
— Merope.
— Die Familie.
— Die Mütterschule. — Die Faßbinder.
— Die Lästerschule.
— Helena und Paris.
– Henriette oder der Husarenraub.

Mai.

— Nicht mehr als sechs Schüsseln.
— Die drei Pächter.
— Das öffentliche Geheimnis, L n. Gozzi, Gotter.
— Erwine von Steinheim.
— Die unähnlichen Brüder.
— Belmont und Constanze.
— Das öffentliche Geheimnis.
— Zemire und Azor.
— Der wohlthätige Murrkopf.
Die indianische Wittwe.
— Mariane, Tr 3 Gotter.
— Der Unterschied bei Dienstbewerbungen.
- Der fleißige Schuster, L Eckardt.
Die Freundschaft auf der Probe.
-- Die Adjutanten.
— Der flatterhafte Ehemann.
— Die abgeredete Zauberei.
Die große Batterie.

Juni.

— Der allzugefällige Ehemann.
— Mariane.
Die Juden.
— Das Findelkind.
— Geschwind ehe es jemand erfährt.
— Betrug für Betrug.
— Der Spleen.
— Das Findelkind.
— Röschen und Colas.
Der fleißige Schuster.
— Der stürmische Liebhaber.
— Der seltene Freier.

Juli.

— Die Kolonie.
— Die glückliche Jagd.
— Sylvain.
— Ehrsucht und Schwatzhaftigkeit.
— Belmont und Constanze.
— Der dankbare Sohn.
— Graf Olsbach.
— Das Loch in der Thüre.
— Die Liebe nach der Mode oder der Eheprokurator, L 5 Bretzner.
— Die Familie.
— Belmont und Constanze.
— Die Römer in Deutschland.
— Die Liebe nach der Mode.
— Die unvermuthete Zusammenkunft.

August.

— Amtmann Graumann oder die Begebenheiten auf dem Marsch, L 4 n. Calderon v. Schröder.
— Der redliche Bauer und der großmüthige Jude.
— Helena und Paris.
— Die sanfte Frau.
— Amtmann Graumann.
— Die Widersprecherin.
— Lucile.
— Glück bessert Thorheit, L 5 Schröder.
— Die Lästerschule.
— Die Erbschaft. — Der Faßbinder.

[1]) Vgl. oben S. 265. Das Repertoire nennt diese Erstaufführung.

— Die Nebenbuhler.
— Die Entführung, L 3 Jünger.
— Die Holländer.

September.

— Trau, schau, wem!
— Die Kolonie.
— Die Badekur, L 2 Jünger.
Laurette, B.
— Die Werber.
— Das Fischermädchen.
— Das öffentliche Geheimnis.
— Juliane von Lindorak. — Eutimus und Eucharis, B Legrand.
— Liebe macht Narren (?).
— Die Mütterschule.
— Der Holzhauer oder die drei Wünsche, S 1 Gotter, Benda.
— Der Westindier.
24. Die beiden Fächer.
Melide, oder der Schiffer, S 2 a. d. Franz. v. Schuhbauer.
— Glück bessert Thorheit.
— Die Wankelmüthige.

Oktober.

1. Anton und Antonette.
4. Mariane.
6. Die Wankelmüthige oder der weibl. Betrüger, L 3 v. Schröder.
8. Das redende Gemälde.
Die Abgebrannten. S 1 Strobel,
11. Der englische Weise. — Der französische Deserteur, B Legrand.
13. Die Schule der Damen oder was fesselt uns Männer, L 5 Stephanie d. j.
15. Das Fischermädchen.
18. Die Menächmer.
20. Die Gefahren der Verführung.
22. Die zwei Geizigen. — Die Maler.
25. Emilia Galotti.
27. Der Hausvater.
29. Das Duell.
Der Freund vom Hause.

November.

3. Doktor Guldenschmitt, L 5 Heufeld.
5. Die Freundschaft auf der Probe.
Der betrogene Ehemann, B Crux.
8. Clavigo.
10. Der Hausvater.
12. Der Deserteur aus Kindesliebe
15. Die Maler.
Lucile.
17. Adelstern oder der bestrafte Ehrgeiz.[1])
19. Die Erbschaft.
Die Sklavin.
22. Beverley.
24. Der seltene Freier.
26. Die Wirthschafterin. — Sylvain.
29. Die drei Töchter.

Dezember.

1. Die neueste Frauenschule (= Die Schule der Damen).
3. Tom Jones.
6. Die gute Tochter.
9. Doktor Guldenschmitt.
11. Jeanette, L 3 n. Voltaires Nanine, Gotter.
13. Der Hofrath, L 1 Eckartshausen.
Die abgeredete Zauberei.
15. Die drei Töchter.
17. Der verlogene Bediente, L 2 n. Garrick v. Ratschky. — Der Faßbinder.
20. Natur und Liebe im Streit.
Der französ. Deserteur, B, Legrand.
22. Jeannette.
27. Fayel, Tr 5 n. d'Arnaud.

1783.

Januar.

2. Karl von Freystein, oder die Schule der Jünglinge, Sch 5 n. Gozzi v. Schletter. — Divert., Legrand.
3. Die Maler L 1 Babo.

[1]) Nach Goed. 5, 325 von Traun; nach Strobel, Dramat. Censor 1782, S. 82 dagegen v. Graf Clemens Törring.

Die seidenen Schuhe.
5. Amtmann Graumann. — Ballet.
7. R Der krumme Teufel, S 2.
Die doppelte Verkleidung, L 1.
8. Der Hofrath.
Die Sklavin.
9. R Heinrich der Vierte oder die Jagd, S 3 Weiße, Hiller,
10. Die Familie. — Divert. Legrand, Mus. v. Dimmler.
12. Der argwöhnische Ehemann.
14. R Le diable à quatre oder die verwandelten Weiber, S 3.
Der Esel als Deserteur.
15. Die junge Indianerin. — Melide.
16. R Bernardon der Insulaner oder der Weiberfeind, S 2. — Darauf ein Lustspiel a. d. Ital.
17. Der adelige Tagelöhner.
19. Die Lästerschule, L 4 n. Sheridan, Leonhardi.
21. R Der Soldat oder der liederliche Spieler, S 1. — Die neueste Art, Schulden zu bezahlen oder der verzauberte Ring Cynthio, L 2 a. d. Ital.
22. Die Abgebrannten, Sch 2 Eckardt.
Die Sklavin.
23. R Die Lyranten oder das lustige Elend, S 3 ?
Der bestrafte Hochmuth, Divert.
24. Karl von Freystein. — Divert. v. Crux
26. Glück bessert Thorheit.
28. R Die bezauberte Insel oder die lächerliche Parforce-Jagd mit Bernardon, L a. d. Ital.
29. Der Deserteur.
30. R Der Dorfbarbier oder die lächerliche Haushaltung, S 2 Michaelis. — Darauf ein Lustspiel 1.
31. Die Nebenbuhler.

Februar.

2. Die bezähmte Widerbellerin, L 4 n. Shakespeare v. Schink. — Divert. v. Crux.
4. R Zauberei über Zauberei oder der begeisterte und neubelebte Bernardon, L 3 a. d Ital.
5. Helena und Paris.
6. R Die lächerliche Gouvernante, S 1.
7. Die Liebe nach der Mode.
9. Die Wankelmüthige. — Divert. v. Legrand. Mus. v. Toëschi.
11. R Der zu seinem Glück gehängte Bernardon.
12. Der Barbier von Sevilien.
13. R Die Apotheke, S 2 Michaelis, Mus. v. Blainhoffer.
Die Liebe unter den Handwerkern, B.
14. Der geadelte Kaufmann, L 3 Brandes. — Divert. v. Legrand, Mus. v. Toëschi.
16. Die bezähmte Widerbellerin. — Divert. v. Crux.
18. Die Liebe auf dem Lande, S 3 Weiße, Mus. v. Hiller.
19. Die beiden Fächer.
Der Zauberer.
20. R Das Mondenreich, S 2 Henisch, Mus. v. Holi.
Die verwandelten Bauern, B.
21. Der adelige Tagelöhner. — Divert. v. Crux.
22. Der zweimal verheiratete Bernardon.
23. Die drei Töchter, L 3 C. H. Spieß. — Divert. v. Crux.
25. R Lottchen am Hofe.
26. Belmont und Constanze.
27. R Peter u. Hannchen od. die Bezauberten, S 1.
Prinzessin Evakathel und Prinz Schnudi, oder die lächerliche und große Bataille, B 2 Link.
29. Moleshof und Sylvie oder Liebe u. Treue, Tr 5 Graf a Ponte Leon. — Divertissement.

März.

2. Der Geburtstag, L 2 Haffner. — Divert. v. Crux.
6. Hamlet.
9. Eugenie, Sch 5 Beaumarchais. — Ballet.

11. Julie, S 3.
12. Osmin und Fatime oder die Überraschung, Sch 3 Nesselrode.[1])
13. Die unähnlichen Brüder. — Ballet.
14. La fausse Agnes, L 3 Destouches.
Le tableau parlant, S, Mus. v. Gretry.[2])
16. Das öffentliche Geheimnis, L 5 n. Gozzi v. Gotter.
17. Le Barbier de Seville.
Le servante maîtresse, S Pergolesi.[3])
18. Die unvermutete Zusammenkunft. — Divert.
20. Das Loch in der Thüre. — Ballet.
21. Jeannot ou les battus payent l'amende, L 1.
L'esprit de contradiction, L 1 Legrand.
La Clochette, S.[3])
23. Moleshof und Sylvie. — Divert.
24. Le jeu de l'amour et du hasard, L 3 Marivaux.
La guinguette du Nord, Divert., Mus. v. Vinzent Machepue.[3])
25. Die zwo Gräfinnen.
27. Emilia Galotti. — Divert. v. Crux.
28. Le Français à Londres, L 1 Boissy.
L'Amant auteur et valet, L 1.
La guinguette du Nord.[3])
30. Das Kaffeehaus.
Die wüste Insel, Divert. Crux.
31. On fait ce qu'on peut et non ce qu'on ne veut, L u. Parodie der Oper „Der Deserteur".
Rose et Colas.[3])

April.

1. Der Tote ein Freier.
Der betrogene Vormund.
3. Hamlet.
4. La fausse Agnes.
L'argent fait tout, Divert., Mus. v. Falgera.[3])
6. Der teure Ring, L 4 Clem. Graf Törring. — Div.
7. Les précieuses ridicules, L 1 Molière.
Le maréchal ferrant, S. Philidor.
L'argent fait tout.[3])
8. Die indianische Witwe.
Die drei Pächter.
9. Il ne faut jamais jouer du Violon devant les Sourds, ou le Comédien Bourgeois, L.
Crispin rival de son maître, L Le Sage.
La guinguette du Nord.[3])
10. König Lear.
22. Die Schweden in Baiern oder die Bürgertreue, Sch 5 Blumhofer. — Dazu gehöriges Divert. v. Crux.
25. Monsieur Fips oder Alter schützt vor Thorheit nicht, L 1.
Der prächtige Freigebige, S 3 a. d. Frz.
27. Die Familie.
Die wüste Insel, Divert v. Crux.
29. Zemire und Azor. — Divert.

Mai.

2. Nicht mehr als sechs Schüsseln (mit Abänderungen). — Ballet.
4. Der Freigeist. — Ballet.
6. Die bezähmte Widerbellerin. — Divert.
8. Die Dorfdeputirten, S 3 n. Goldoni. Mus. v. Schubbauer.
11. Die Schweden in Baiern.
13. Die Dorfdeputirten.
15. Die verstellte Kranke. — Ballet.
20. Die Dorfdeputirten.
23. Die väterliche Rache oder Liebe für Liebe, L 4 n. Congreve v. Schröder. — Ballet.
29. Die Holländer. — Ballet.
27. Die zwo Gräfinnen.
30. Jeannette. — Ballet.

[1]) Zum Besten der Armen. [2]) Von den eben angekommenen Kindern der französ. Schauspiel-Schule. [3]) Von den Kindern der französ. Schauspielschule.

Juni.

1. Die drei Töchter.
   Amor und Psyche, B.
3. Die Dorfdeputirten.
9. Die väterliche Rache.
   Die wüste Insel.
11. Imogen, Sch 5 aus Shakspere.
    Apollo und Daphne[1]), B, Crux.
12. Der Hofrath. — Die zwei Geizigen, S 2, Mus. v. Gretry.
13. Das Findelkind. L 5 Graf Brühl. — Divert.
15. Henriette oder der Husarenraub.
    Das Urteil des Paris, B, Legrand.
17. Liebe wirkt schnell, L 1(!) Schletter.[2])
    Anton und Antonette.
20. Der eifersüchtige Ungetreue, L 3 n. Imbert v. Schröder.
    Militär. Symphonie, Kospoth.
    Die Entführung, B, Legrand, Mus. v. Cannabich.
22. Die Dorfdeputirten.
29. Der Ehescheue. — Ballet.

Juli.

1. Robert und Kalliste od. der Triumph der Treue, S 3 a. d. Ital., Mus. v. Guglielmi.
4. Liebrecht und Hörwald oder so gehts zuweilen auf dem Lande, Sch 3 Eckartshausen.
   Die gronländische Heirat, B Legrand.
6. Der Minister. — Ballet.
8. Der Jurist und der Bauer.
   Sylvain.
11. Der Verschwender. — Ballet.
13. Liebrecht und Hörwald.
    Der Glückshafen, B Crux.
15. Liebe wirkt schnell, L 1.
    Die seidenen Schuhe.
(17. od. 18.?) Die Vatergrille, L 3 n. d. Engl. — Divert.
20. Die Dorfdeputirten.
22. Der eifersüchtige Ungetreue.
    Die verlassene Kalypso.
25. Juliane von Lindorak.
    Der Glückshafen.
27. Die väterliche Rache. — Ballet.
29. Die eingebildeten Philosophen, S 2 a. d. Ital., Mus. v. Paesiello.

August.

1. Graf Essex.
   Der belohnte Schäfer, B Legrand
3. Die Schwiegermütter, L 2 Brandes.
   Die gewünschte Zurückkunft, B Legrand.
5. Die Dorfdeputirten.
8. Henriette.
   Die Bacchanten, B, Crux.
10. Der argwöhnische Ehemann.
    Die Bacchanten.
12. Die Dorfdeputirten.
15. Kronau und Albertine, Sch 5 Monvel. — Ballet.
17. Die Schwiegermütter.
    Die Entführung.
19. Die Maler.
    Die eingebildeten Philosophen.
22. Liebrecht und Hörwald.
    Der eifersüchtige Faun, B Crux.
24. Kronau und Albertine.
    Der Glückshafen.
26. Die Frau als Jungfer und Wittwe, L 1 v.?
    Melide.
29. Moleshof und Sylvie. — Ballet.
31. Amtmann Graumann.
    Roger und Victor oder die zween Nebenbuhler, B Legrand, Mus. v. Dimmler d. ä.

September.

2. Die Dorfdeputirten.
5. Ehrsucht und Schwatzhaftigkeit. — Ballet.
7. Die Bürgerschule.

[1]) Zum Besten der Armen. [2]) Nach andrer Angabe, in 2 Akten, schon am 3. I. 83 aufgeführt.

Die wüste Insel.
9. Die zwo Gräfinnen.
12. Die väterliche Rache.
Der eifersüchtige Faun.
14. Wie man eine Hand umkehrt.
Die Schäferstunde, B Crux, Mus. v. Falgarat.
16. Der Tote ein Freier.
Der Faßbinder.
18. Lanassa, Tr 4 Plümicke. — Divert.[1])
19. Die bezähmte Widerbellerin.
Der weibliche Deserteur, B Legrand.
21. Eugenie. — Ballet.
23. Die Frau als Jungfer und Wittwe.
Anton und Antonette.
28. Die Schwiegermütter.
Die Schäferstunde.
30. Der Westindier. — Divert.

Oktober.

3. Die eingebildeten Philosophen.
5. Der Spleen.
Der großmütige Korsar, B Legrand.
7. Monsieur Fips.
Die abgeredete Zauberei.
10. Das öffentliche Geheimnis.
12. Der stürmische Liebhaber.
Die gerechte Tugend, B Legrand.
14. Der Schubkarren des Essigsieders.
Das Milchmädchen u. die beiden Jäger.
17. Athelstan. — Ballet.
19. Der Faschingstreich. — Ballet.
21. Der Eilfertige, L 2 Schletter. — Lucile.
22. Athelstan.
Die verlassene Kalypso.
24. Helena und Paris. — Divert.
28. Der Eilfertige.
Lucile.
30. Der Adjutant. — Divert.

November.

3. Und er soll dein Herr sein, L 5 n. d. Engl. v. Lambrecht. — Ballet v. Crux.
5. Das Duell.
Die drei Pächter.
7. Der wohlthätige Murrkopf.
Vertumnus und Pomona.
9 Die Glücksritter oder die Liebe steht ihren Günstlingen bei, L 5 n. Farquhar.
10. Die unvermutete Zusammenkunft. — Divert.
14. Hamlet.[2])
16. Und er soll dein Herr sein.
Die Schäferstunde.
18. Der Eilfertige.
Das redende Gemälde.
21. Nicht mehr als sechs Schlüsseln.[3]) — Divert.
23. Der Schein betrügt. — Ballet.
25. Philotas, Tr 1 Lessing.
Medea.
28. Der Geizige. — Ballet.
30. Geschwind ehe es jemand erfährt. — Ballet.

Dezember.

2. Soliman II. — Divert.
5. Der Philosoph ohne es zu wissen. — Divert.
7. Die Wölfe in der Heerde. — Ballet.
9. Die Wirthschafterin.
Ariadne auf Naxos.
12. Der seltene Freier.
Die militärische Liebe, B Legrand.
16. Die Kolonie.
18. Camma oder Die Heldin aus Deutschlands Vorzeiten, Tr 5 Hübner.
19. Das Findelkind.
Der Glückshafen.
(20. R Musikal. Akademie zum Vorteil der Mad. de Paradis.)
21. Der eifersüchtige Ungetreue. — Die Priesterin der Diana, B Crux.
23. Minna von Barnhelm.
28. Camma.

---

[1]) Zum Besten der Armen. [2]) Hamlet u. Ophelia: Hr. u. Fr. Broke. [3]) Leutnant Altdorf u. Wilhelmine Reichard: Hr. u. Fr. Broke.

1784.

Januar.

2. Der argwöhnische Ehemann.
4. Kronau und Albertine. — Ballet.
6. R Die drei Jackerl, S.
   Der Irrtum, Nachspiel.
7. Die Dorfdeputirten.
8. R Der Soldat auf Urlaub oder der blinde Lärm, S 1.
   Der banquerottirte Schweflhölzlkrämer, Nachspiel.
9. Die verdächtige Freundschaft, L 4 n. d. Engl. v. Leonhardi.
   Eutymus und Eucharis.
11. Die bezähmte Widerbellerin.
13. R Jost von Bremen, L 2 Eckert.
    Weiß und Rosenfarb, S 1.
14. Die Dorfspedutirten.
15. R Der Podagrist, L 1 Weidmann.
    Die Gouvernante, S 1.
    Engl. Tanz.
16. Lanassa. — Divert.
18. Die verdächtige Freundschaft.
    Die unvermutete Zurückkunft, B Crux.
20. R Die wohlthätige Witwe, L 3.
    Weiß und Rosenfarb.
21. Die Dorfdeputirten.
22. R Die getreue Prinzessin Pumphia und der tyrannische Tartar Kulikan.
    Der blinde Lärm.
23. Die Lästerschule.
    Die militärische Liebe.
25. Glück bessert Thorheit.
    Die Korsaren, B, Legrand.
27. R Don Juan oder der steinerne Gast. Sch 3. — Ungarisches Solo.
28. Die drei Pächter.
29. R Der Herr Gevatter, L 2.
    Bastien und Bastienne (S 1 Weiskern ?)
30. Die Nebenbuhler.

Februar.

1. Die unmögliche Sache (od. der Ostindier) L 4 n. Crown v. Schröder.
   Die schöne Bäuerin, B Crux.
3. R Der doppelte Oktavio, L 2.
   Die Gouvernante.
4. Die eingebildeten Philosophen.
6. Die unmögliche Sache.
   Die schöne Bäuerin.
8. Das Kaffeehaus. — Ballet.
10. R Die drei Jackerl.
    Die drei Präsenter, Nachsp.
11. Die Weinlese, S 2 Beecke.
13. Das Loch in der Thüre.
15. Die heimliche Heirat.
17. R Das Reich der Toten im Reich der Lebendigen. L.
18. Die Dorfdeputirten.
19. R Die getreue Prinzessin Pumphia. — Nachsp.
20. Doktor Brummer, Faschingstück 3.
    Die Schäferstunde.
22. Der Geburtstag [1])
    Die wüste Insel.
25. Mariane.
    Cora und Alonzo, B Crux, Mus. v. Lebrun.
29. Und er soll dein Herr sein. — Ballet.

März.

2. Liebe wirkt schnell.
   Die zwei Geizigen.
5. Merope. — Ballet.
7. Der Liebhaber ohne Namen, L 5 n. Mad. Genlis v. Gotter.
   Die beglückten Liebhaber, B Legrand.
9. Die Weinlese. — Divert.
12. Die Liebe nach der Mode.[2]) — Ballet.
14. Emilia Galotti.[3]) — Divert.
15. Die drei Brüder als Nebenbuhler [4])
    Tom Jones.
16. Ericia oder die Vestalin, Tr 3, a. d. Frz.

---

[1]) Laut Zettel von Heufeld. Vgl. 2. III. 83. [2]) Olympia Wintergrün: Mad. Pärtlin. [3]) Odoarda: Hr. Böttcher; Claudia: Mad. Pärtlin. [4]) Zum Besten der Armen.

19. Die Glücksritter.
Die Korsaren.[1])
21. Die Wankelmüthige. — Ballet.
23. Erwine von Steinheim.
26. Der englische Kaper, L 1 Heigel.
Das Hirtenmädchen, S 1, Winter.
Der Maibaum, B Legrand.
28. Liebrecht und Hörwald.
Florine, B, Legrand, Muſ. v. Toeschi.
30. Der Hausvater.

April.

1. Lanassa.
13. Er hat sie alle zum Besten oder die Mütterschule, L 5 n. Goldsmith v. Lambrecht. — Ballet.
15. Tom Jones.
16. Er hat sie alle zum Besten.
18. Die Schwiegermütter.
Eutymus und Eucharis.
20. Der englische Kaper.
Das Hirtenmädchen. — Divert.
23. Die Familie.
Cora und Alonzo.
25. Der Kaufmann v. Venedig, L 3 n. Shakespeare. — Ballet.
27. Die Dorfdeputirten.
30. Die Gefahren der Verführung.
Die Entführung.

Mai.

2. Ericia.
4. Die verdächtige Freundschaft. — Ballet.
7. Helena und Paris. — Divert.
9. Die Erbschaft.
Die Belagerung der Stadt Paris.
11. Der Zauberer.
Die Widersprecherin, L 1.
14. Der Kaufmann von Venedig.
Die beglückten Liebhaber.
16. Die unähnlichen Brüder. — Ballet.
18. Die unvermuthete Zusammenkunft.[2]) — Divert.
21. Codrus, Tr 5 Cronegk.
23. Juliane von Lindorak.
Der Herr vom Dorfe, B, Crux.
25. Felix oder der Findling, S 3, Sedaine-André, Muſ. v. Monsigny.
28. Die väterliche Rache oder Liebe für Liebe. — Chinesisches Ballet, Crux.
31. Die Dorfdeputirten, S 3, Goldoni, Muſ. v. Schuhbauer.

Juni.

1. Die eifersüchtige Ehefrau, L 5, — Chines. Ballet von Crux.
4. Helena und Paris. — Divert. Legrand.
6. Codrus.
Die verlassene Kalypso.
11. Die drei Töchter, L 3 Spies. — Ballet.
13. Die Lästerschule.
Die beglückten Liebhaber, B.
15. Lanassa.
17. Jeder fege vor seiner Thür. Sprichwort in 1 A. a. d. Franz.
Die zween Geizigen.
20. Das Findelkind, L 5.
Die belohnte Wohlthat, B Crux.
22. Die Freundschaft auf der Probe, S 2.
Die beiden Fächer, L 1.
24. Der argwöhnische Liebhaber, L 5 Bretzner.[3])
25. Der Minister, Dr 5. — Ballet.
27. Nicht mehr als sechs Schüsseln. — Ballet.
30. Die Mütterschule, L 1.
Die abgeredete Zauberei, S 2.

Juli.

2. Der argwöhnische Liebhaber.
4. Er hat sie alle zum Besten.
6. Die Maler, L 1.

[1]) Hr. Horschelt und Mad. Maresquella, durchreisende Tänzer. [2]) Hr. Mayer, ein durchreisender Sänger, wird die Rolle des Ali spielen. [3]) Zum Besten der Armen.

Das Hirtenmädchen, S 1. — Divert.
9. Natur und Liebe im Streit. — Ballet.
11. Die bezähmte Widerbellerin. — Ballet.
14. Die Dorfdeputirten.
Die Schäferstunde
16. Die Lästerschule.
Cora und Alonzo.
18. Der Geburtstag.
Die verlassene Kalypso.
20. Felix.
23. Verbrechen aus Ehrsucht, ernsthaftes Familiengemälde, 5, Iffland. — Ballet.
25. Die gute Tochter, L 5. — Ballet.
26. Jeder fege vor seiner Thür.
Die drei Pächter.
30. Die Familie. — Ballet.

August.

1. Er hat sie alle zum Besten.
4. Das Lustlager, S 2, Mus. v. Schuhbauer. — Divert.
6. Verbrechen aus Ehrsucht.
8. Die Werber, L 5 Stephanie. — Ballet.
10. Felix.
13. Sophie oder der gerechte Fürst, Sch 4 Möller. — Ballet.
15. Der Kaufmann von Venedig.[1] B, Crux.
17. Die schöne Arsene, Romant. S 4.
20. Jeannette.
Die belohnte Tugend, B, Legrand.
22. Verbrechen aus Ehrsucht.
24. Die Weinlese. — Divert.
27. Die sanfte Frau, L 3 Goldoni. — Ballet.
29. Das öffentliche Geheimnis.
31. Robert und Kalliste.

September.

3. Amtmann Graumann.
Die belohnte Tugend, B.
5. Der Westindier. — Ballet.
8. Die Dorfdeputirten.
10. Glück bessert Thorheit. — Ballet.
12. Der argwöhnische Ehemann. — Ballet.
14. Liebe wirkt schnell.
Die seidnen Schuhe oder die schöne Schusterin.
17. Edwin und Emma, Tr 5. — Ballet
19. Die Wölfe in der Heerde. — Ballet.
21. Geschwind, ehe es jemand erfährt. — Ballet.
24. Julie oder die dankbare Tochter, S 3 Nesselrode, Mus. v. Kirzinger. — Divert.
26. Sophie.
Die Schäferstunde,
28. Die Bürgerschule, L 3. — Ballet.
30. Die dürftige Familie, Sch 3 Mercier.[2] — Alzire und Zamor oder die Amerikaner, B Legrand, Mus. v. Toeschi.

Oktober.

1. Der Deserteur.
3. Der argwöhnische Liebhaber.
5. Der abgedankte Offizier, Sch 1.[3] — Sylvain.
8. Die verdächtige Freundschaft. — Ballet.
10. Der Ehescheue, L 5 Dorat.
Der Tod des Orpheus, pantom. Ballet v. Crux, Mus. v. Danzi.
12. Julie oder die dankbare Tochter.
15. Die dürftige Familie.
Die belohnte Tugend, B.
17. Der Graf von Essex, Tr 5 a. d. Engl. — Ballet.
19. Der Schubkarren des Essigsieders. Sylvain.
22. Eugenie, Sch 5 Beaumarchais.
Der Tod des Orpheus, pant. Ballet.
24. Nicht mehr als sechs Schüsseln.
Die Schäferstunde.
26. Tom Jones.

---

[1]) Herzog: Herr Nießer. [2]) Zum Besten der Armen. [3]) So! Vgl. 22. I. 79.

29. Hamlet.
31. Wie man eine Hand umkehrt oder der flatterhafte Ehemann.

November.

2. Die Schwiegermütter. — Ballet.
4. Zemire und Azor, rom. S 4.[1]) — Divert.
5. Der Hausvater.
7. Der Barbier von Sevilien. Eduard der vierte, B Legrand.
9. Der eifersüchtige Ungetreue, L 3. Der Jurist und der Bauer.
12. Romeo und Julie, Sch 3 Gotter, Mus. von Benda.[2]) Der Tod des Orpheus, B.
14. Die Nebenbuhler. — Ballet.
16. Die Dorfdeputirten.
19. Die philosophische Dame oder Gift und Gegengift, L 5 n. Gozzi v. Schletter.
21. Glück bessert Thorheit.[3]) — Ballet.
23. Romeo und Julie. — Ballet.
26. Die philosophische Dame.
28. Imogen. — Ballet.

30. Der prächtig Freigebige. Cora und Alonzo.

Dezember.

3. Die Dorfdeputirten.[4])
5. Ehrsucht und Schwatzhaftigkeit. Die verlassene Kalypso.
9. Romeo und Julie. Die Schäferstunde.
12. Der Strich durch die Rechnung, L 4 Jünger. — B, Crux.
14. Robert und Kalliste. Alter hilft nicht vor Thorheit.
17. Die Liebe nach der Mode. — Ballet.
19. Der allzugefällige Ehemann. Die belohnte Tugend.
21. Der Adjutant, L 3. — Ballet.
22. Durimel oder die Einquartirung der Franzosen, Sch 5 Mercier.
23. Minna von Barnhelm.
27. Der Freigeist, L 5 Lessing. — Ballet.
28. Monsieur Fips, L 1. Die Freundschaft auf der Probe.

1785.

Januar.

2. Das vermeinte Kammermädchen, L 3 n. Marivaux. — Ballet.
3. Der Westindier.
5. Er hat sie alle zum Besten.
6. R Der sich selbst zum Schaden redende Plauderer, L 1. Der Zank auf dem Lande, scherzhafte Operette.
7. Die eifersüchtige Ehefrau, L 5 a. d. Engl.
9. Das Kaffeehaus. Liebe wirkt schnell.
12. Der argwöhnische Liebhaber.[5])
13. R Lipperl, der geschwätzige Papagei, L 1. — Philint und Laura oder die schlaue Liebe, S 2.
14. Henriette. — Ballet.
16. Der Strich durch die Rechnung. — Ballet.
18. R Der galante Stallmeister oder der durch einen Zauberring verwirrte Liebhaber, vom Lipperl, dem Sekretair und Stallmeister, aber übel gehaltenen Bedienten.
19. Der schwarze Mann, Posse 2. Röschen und Colas.
20. R Lipperle, der desperate Spieler, L mit Arien.

---

[1]) Mad. Lange, vormal. Msll. Weber, Mitglied der k. k. Nationalbühne, wird die Rolle der Zemire spielen. [2]) Mslle. Wendling, eine neu angekommene Sängerin, wird die Rolle der Julie spielen. [3]) Mad. Wallenstein wird die Rolle der Barbara spielen. [4]) Auf allerhöchsten Befehl. [5]) Doktor Flappert: Hr. Reinike.

Philint und Cleone, L 2 mit Arien.

25. R Die Liebe in der Teufelskappe, L 1 mit Arien.
Der großmüthige Herr oder der beschämte Gerichtsvogt, S 1.

26. Die Dorfdeputierten.

28. Die Glücksritter.
Der Teufel in allen Ecken, kom. B Crux, Mus. v. Danzi.

30. Er hat sie alle zum Besten.

31. R Das Zauberypsilon des Pythagoras, L 1 mit Arien und Verkleidungen.
Der Schatz, Operette 1.

Februar.

2. Der Bettelstudent oder das Donnerwetter, S 2, Mus. v. Winter.

3. R Der höllische Doupekamm (?) oder der verzauberte Fingerhut der Proserpina.
Philint und Laura.

4. Die Werber, L 4 Stephanie.

10. Die Römer in Deutschland. — Ballet.

13. Die philosophische Dame.

15. Felix.

16. König Lear.

17. Heureusement, L 1.
La Servante Maîtresse, S Pergolese.[1]

18. Der alte Junggeselle, L 5 n. d. Französ. v. Lambrecht.[2]
Esakus und Hesperia, Divert. v. Crux.

20. Hamlet.[3]

22. Der Deserteur, S 3 a. d. Franz.[4]

25. Der Kaufmann von Venedig.
Alexander und Kampaspe, B Legrand, Mus. v. Dimmler.

27. Lanassa.

März.

1. Die Holländer.[5]

3. Das Rosenmädchen von Salency.

4. Der Strich durch die Rechnung. — Ballet

6. Graf Essex.[6]
Esakus und Hesperia.

8. Zemire und Azor.[7] — Divert.

10. Der Fähndrich, L 3 Schröder.
Die militärische Liebe.

11. Robert und Kalliste.[8]

13. Durimel.

15. Felix.

17. Natur und Liebe im Streit.

29. Erziehung macht den Menschen, L 5 Ayrenhoff.
Die zween Brüder als Nebenbuhler, B, Legrand, Mus. v. Dimmler.

31. Die Schwiegermütter. — Ballet.

April.

1. Die Entführung aus dem Serail, S 3 n. Bretzner bearbeitet, Mus. v. Mozart.

3. Kronau und Albertine, Sch 5.
Die zween Brüder als Nebenbuhler

5. Die Entführung aus dem Serail.

8. Graf Walltron.

10. Erziehung macht den Menschen.
Der Teufel in allen Ecken.

12. Tom Jones.

15. Henriette oder der Husarenraub. — Ballet.

17. Juliane von Lindorak.
Die Capricen der Liebe, B Legrand, Mus. v. Dimmler.

19. Die Entführung aus dem Serail.

22. General Schlenzheim und seine Familie, L 4 Spies. — Ballet.

25. Der stürmische Liebhaber. — Ballet.

---

[1]) Gastspiel einer durchreisenden französ. Gesellschaft. [2]) Die Einnahme ist zum Besten des Hrn. Lambrecht bestimmt. [3]) „Herr Lange, Mitglied der k. k. Nationalschaubühne, wird die Rolle des Hamlet spielen.“ [4]) Hr. u. Mad. Lange von der k. k. Nationalschaubühne als Alexis u. Justine. (Luise?) [5]) Hr. Lange als Heinrich Lernach. [6]) Hr. Lange als Essex. [7]) Mad. Lange als Zemire. [8]) Mad. Lange als Kalliste.

27. Die Dorfdeputierten.
29. Das Loch in der Thüre.
(30. Concert der Mad. Cataldi Giuliani.)

Mai.

2. Die Familie, L 5 Gemmingen. — Ballet.
3. Die Entführung aus dem Serail.
6. Der Geburtstag.
   Der Teufel in allen Ecken.
8. Der alte Junggeselle.
   Esakus und Hesperia.
10. Wer wird sie kriegen?
   Die abgeredete Zauberei.
13. Emilia Galotti.
   Konzert fremder Virtuosen auf Kosten der Direktion.
16. General Schlenzheim. — Divert.
18. Julius von Tarent, Tr 5 „nach einer neuen Bearbeitung.“[1])
19. Der allzugefällige Ehemann. — Ballet.
20. Der Strich durch die Rechnung.
22. Der Barbier von Sevilien. — Die Hochzeit des Figaro, B Crux, Mus. v. Winter.
24. Der Edelknabe.
   Der Bettelstudent.[2])
27. Julius v. Tarent.[3])
29. Der argwöhnische Ehemann. — Ballet.
31. Der schwarze Mann.
   Das Milchmädchen und die beiden Jäger.

Juni.

3. Der wohlthätige Murrkopf.
   Die Korsaren.[4])
5. Der Fähndrich.
   Die Hochzeit des Figaro, B.
7. Der prächtig Freigebige.
10. Der offene Briefwechsel, L 5 Jünger. — Englisches Ballet.
12. Nicht mehr als sechs Schüsseln.
   Die Schäferstunde.
14. Die drey Pachter. — Divert. v. Crux.
17. Die Gefahren der Verführung. — Ballet.
19. Der offene Briefwechsel. — Engl. Ballet.
21. Felix.
24. Der Vetter aus Lissabon, Familiengemälde 3 Schröder.
   Die belohnte Tugend.
26. Merope. — Divert. v. Legrand.[5])
29. Die Maler.
   Das Hirtenmädchen, S 1.[6]) — Divert.

Juli.

1. Der Fähndrich.
   Die Bacchanten.
3. Das öffentliche Geheimnis.
5. Die eingebildeten Philosophen. — Divert. v. Legrand.[7])
8. Der Vetter in Lissabon.
   Die Capricen der Liebe.
10. Das Findelkind, L 5 Brühl.
   Vertumnus und Pomona
12. Die zween Geizigen.
   Wer wird sie kriegen?
15. Der Ehescheue. — Ballet v. Crux.
17. Der Adjutant. — Ballet v. Crux.
19. Jeder fege vor seiner Thüre.
   Das redende Gemälde.
22. Der Minister. — Ballet v. Legrand.[8])
24. Der Freigeist.
26. Die unähnlichen Brüder.
29. Bellerofon. Ernsthaftes S 3 Binder, Mus. v. Winter, Ballette v. Legrand.[9])

---

[1]) Zum Besten der Armen. [2]) Zum Schluß wird Hr. Sillani, ein durchreisender Tänzer, ein englisches Solo tanzen. [3]) Zum Beschluß wird Hr. Sillani, ein durchreisender Tänzer, ein englisches Solo mit neuen abwechselnden Schritten tanzen. [4]) Hr. Sillani wird als Korsarenhauptmann tanzen. [5]) Pas de deux v. Hrn. Sillani. [6]) Die Büchel hiervon mit den Porträten der Mad. Brochard (Amaryllis) und Mad. Lang d. j. (Chloe) sind in der v. Crätzischen Buchhdlg. zu haben. [7]) Hr. Sillani tanzt. [8]) Hr. Sillani. [9]) Da die heutige Vorstellung frei gegeben wird, so dient den respect. Hrn. Hrn. Abonnenten zur Nachricht, daß ihnen die gewöhnlichen Logen und Plätze bleiben; die übrigen Billets, zum Eingang, werden bei Sr. Exzellenz Hrn. Grafen von Seeau ausgegeben.

31. Viktorine oder Wohlthun trägt Zinsen, L 4 Schröder.[1)] Die Zurückkunft Jupiters in den Olymp, mytholog. B, Crux, Mus. v. Dimmler.

August.

2. Bellerofon.
5. Viktorine.
   Die Zurückkunft Jupiters in den Olymp.
7. Der Vetter in Lissabon. — Ballet.[2)]
9. Der Zauberer.
   Die beiden Fächer.
12. General Schlenzheim. — Ballet v. Crux.
14. Der offene Briefwechsel.
   Die Hochzeit des Figaro, B.
16. Die Weinlese. — Divert.
19. Der Lügner, L 3 Goldoni.
   Der großmüthige Korsar.[3)]
21. Der Bürgermeister, L 5 Brühl.
   Der großmüthige Korsar.
23. Bellerofon.
26. Codrus.
   Pygmalion oder die durch Liebe belebte Bildsäule, B Legrand.
28. Der Fähndrich.
   Pygmalion.
30. Der Bürgermeister.
   Der belohnte Schäfer, B Legrand.

September.

2. Eugenie. — Englisches Ballet.
4. Die verstellte Kranke. — Ballet.
6. Die Wölfe in der Heerde. — Divert., Legrand.
9. Die Entführung aus dem Serail.
11. Der Spleen. — Divert., Legrand.
13. Der Faschingsstreich. — Divert.
16. Der Ring, L 5 Schröder. — Divert.
18. Der Bürgermeister. — Kom. Ballet.[4)]
20. Die Entführung aus dem Serail.
23. Lanassa. — Divert.
25. Der Ring. — Kom. Ballet.
27. Crispin, der Diener, Vater und Schwiegervater, L Romanus.[5)]
   Der vermeintliche Deserteur, B Legrand, Mus. v. Dimmler.[6)]

Oktober.

2. Die Lästerschule. — Engl. Ballet.
4. Die unvermutete Zusammenkunft.[7)] — Divert.
6. Kleopatra und Antonius,[8)] Tr 4 Ayrenhoff.
7. Erziehung macht den Menschen.
   Der vermeintliche Deserteur.
9. Juliane von Lindorak. — Divert.
11. Der englische Waise.
   Pygmalion.
14. Erwine v. Steinheim. — Divert.
16. Die bezähmte Widerbellerin. — Engl. Ballet.
18. Tom Jones.
21. Die dürftige Familie, Sch 3 n. Mercier. — Die eroberte Insel, B, Legrand, Mus. v. Ritschel.[9)]
23. Der Bürgermeister.
   Der Ball.[10)]
25. Kleopatra und Antonius.
28. Die Schwiegermütter.
   Don Juan oder das steinerne Gastmahl, B v. Legrand, Mus. v. Gluck.
30. Die Wankelmüthige.
   Don Juan oder das steinerne Gastmahl.

November.

2. Soliman II. — Divert.
4. Gerechtigkeit und Rache, Sch 5 Brömel. — Divert.
6. Der Minister.

[1)] Frei-Vorstellung; siehe vorige Anm. [2)] Hr. Sillani. [3)] Hr. Sillani tanzt. [4)] Herr Sillani tanzt. [5)] Mslle. Frank, eine angehende Schauspielerin, welche heute zum ersten Male die Bühne betritt, wird die Rolle der Lisette spielen. [6)] Herr Sillani. [7)] Herr Strobel, ein fremder Bassist, wird die Rolle des Kalenders spielen. [8)] Zum Besten der Armen. [9)] Hr. Sillani tanzt als Matrose ein pas de deux. [10)] Hr. Sillani.

Die ländliche Probe, B Legrand, Mus. v. Ritschel.
8. Der seltne Freier, L 3 Gernnald. Pygmalion.
11. Mariane. Die Capricen der Liebe.
13. Der argwöhnische Ehemann. Die ländliche Probe.
15. Gerechtigkeit und Rache. Der Ball.
18. Die Dorfdeputirten.
20. Die Familie. Der erste Schiffer, pantom. B Crux, Mus. v. Dimmler.
22. Der Deserteur aus Kindesliebe. Der erste Schiffer.
24. Der Edelknabe. Ariadne auf Naxos.[1])
27. Viktorine. — Ballet.
29. Felix.

Dezember.

2. Die neue Emma[2]), L 3 Unzer. Die Entführung, B, Mus. v. Cannabich.
4. Der Vetter in Lissabon. Die Hochzeit des Figaro.
6. Der Strich durch die Rechnung. Der Scheerenschleifer, B[3]).
9. Die philosophische Dame. — Engl. Ballet.
12. Die neue Emma. Der großmüthige Korsar.[4])
14. Das Findelkind. Die belohnte Tugend.
15. (Concert des Mrs. les Amateurs.)
16. Verbrechen aus Ehrsucht. — Divert., v. Crux.
18. Die Nebenbuhler. — Divert., Crux.
20. Die Nebenbuhler.
22. Othello, der Mohr von Venedig[5]), Tr 5 n. Shakespeare.
23. Die Liebe nach der Mode. — Ballet.
27. Der allzugefällige Ehemann. — Divert., Crux.

1786.

(Abschnitt Januar—Juli fehlt in der Münchner Zeitung.)

Januar.

— Der stürmische Liebhaber.

Im Carneval:

— Die verlassene Armida, O v. Prati.
— Der venetianische Jahrmarkt, O v. Salieri. (Beide in ital. Sprache aufgeführt.)

Februar.[6])

2. Der Bettelstudent.
4. Die Werber.
5. Die Abenteuer des Herzens oder Suchen macht Finden, L 5 Hofmann.
6. Die Hausplage, Faschingsstück 5.
10. Die Römer in Deutschland.
13. Die philosophische Dame.
16. König Lear.
19. Der alte Junggeselle.
20. Hamlet.
22. Der Deserteur.
25. Der Kaufmann von Venedig.
27. Lanassa.

März.

1. Die Holländer.
3. Das Rosenmädchen von Salency.
4. Der Strich durch die Rechnung.
6. Graf Essex.

---

[1]) Mlle. Antoine wird die Rolle der Ariadne spielen. [2]) 1781 war bei Frz. Jos. Thuille ein Melodram „Emma", von Kajetan Braun, erschienen. Vgl. Annal. d. bair. Litt. 2. Bd. 1781 S. 340. [3]) Hr. Sillani. [4]) Hr. Sillani. [5]) Zum Besten der Armen. [6]) Das folgende nach dem Goth. Theat.-Alm. 1786, ausgenommen die Aufführung vom 5. Februar. Über diese s. Kritik in d. pfalzbaier. Muse 1786, S. 28 ff.

Esakus und Hesperia.
10. Der Fähndrich.
Die militärische Liebe.
11. Robert und Kalliste.
13. Durimel.
15. Felix.
18. Natur und Liebe im Streit.
28. Erziehung macht den Menschen.
31. Die Schwiegermütter.

April.

1. Die Entführung aus dem Serail.
3. Kronau und Albertine.
5. Die Entführung aus dem Serail.
8. Graf Walltron.
10. Erziehung macht den Menschen.
12. Tom Jones.
15. Die Schwiegermütter.
17. Juliane von Lindorak.
19. Die Entführung aus dem Serail.
22. General Schlenzheim.
24. Der stürmische Liebhaber.
27. Die Dorfdeputirten.
29. Das Loch in der Thüre.

Juli.

2. Die Schwiegermütter, L 5 Brandes.
Die Bacchanten.
4. Die väterliche Rache.
Der großmüthige Korsar.
7. Der Barbier von Sevilien oder die unnütze Vorsicht, S 4 Paesiello.
9. Das Blatt hat sich gewendet.
Die Entführung.
11. Emilia Galotti.
Die eifersüchtige Frau, Divert. v. Crux.
14. Die reiche Freierin, L 5 Stephanie d. j.
16. Der Barbier von Sevilien.
18. Graf Essex.
Der großmütige Korsar.
21. Die Abenteuer des Herzens.
23. Der Strich durch die Rechnung.
25. Der Schmuck.
28. Die reiche Freierin.
Die Hochzeit des Figaro.
30. Der doppelte Liebhaber, L 3 Jünger.
Der erste Schiffer.

August.

1. Die drei Töchter, L Spies.
Don Juan oder das steinerne Gastmahl, B Legrand.
4. Im Trüben ist gut fischen.
6. Die Majestät in der Klemme.
8. Die sanfte Frau.
11. Und er soll dein Herr sein.
13. Der doppelte Liebhaber.
Die Schäferstunde.
15. Die drei Pächter.
Die eroberte Insel.
18. Die Mündel, Sch 5 Iffland.
20. Der Schmuck. — Divert., Legrand.
22. Die Maler.
Die zwei Geizigen.
25. Die dürftige Familie.
Jack Spleen oder ich erschieße mich nicht, L 1.
27. Die Mündel.
29. Der Ring.

September.

1. Das Weiberkomplott, L 5 n Dancourt v. Jünger.
3. Kronau und Albertine.
Die Hochzeit des Figaro, B.
5. Die Entführung aus dem Serail.
8. Die Luftbälle oder der Liebhaber à la Montgolfier, P 2 Bretzner.
Das Lustlager, B.
10. Die bezähmte Widerbellerin.
Die ländliche Probe.
12. Das sechzehnjährige Mädchen.
Der erste Schiffer.
15. Die Luftbälle.
Die eingebildeten Philosophen.
17. Viktorine.
19. Die gute Tochter.
Die Entführung.

21. Adelheid von Salisbury,[1]) Tr 3 n. Arnaud v. Schröder.
22. Der offene Briefwechsel.
24. Verstand und Leichtsinn, L v. Jünger.
26. Gerechtigkeit und Rache. Die Bacchanten.
29. Die treuen Köhler, S 2 Hermann, Mus. v. Schubauer.

Oktober.

1. Das Blatt hat sich gewendet. Pyrrhus und Polyxena, B, Crux.
3. Die Wirtschafterin. — Jack Spleen.
6. Der Deserteur aus Kindesliebe. Die Capricen der Liebe.
8 Der Westindier.
10. Die treuen Köhler.
13. Bayard oder der Ritter ohne Furcht und Tadel, Sch 5 Werthes.
15. Das Testament, L 4 Schröder. Die indianische Redlichkeit.
17. Adelheid von Salisbury. Pyrrhus und Polyxena.
20. Jeannette. — Die buchstäbliche Auslegung, L 1 Brömel.
22. Bayard. — Die indianische Redlichkeit.
24. Die Dorfdeputirten.
27. Der Sonderling oder besser schielend als blind, L 5 Weidmann.
29. Die treuen Köhler.
30. Der englische Waise. Die buchstäbliche Auslegung.

November.

3. Der Fähndrich.
5. Die Lästerschule. Die zween Brüder als Nebenbuhler.
7. Der Barbier von Sevilien.
10. Der eifersüchtige Ungetreue. Die Heirath durch ein Wochenblatt, P 1 Schröder.
12. Der Sonderling.
14. Lanassa.
17. Die Belagerung, L 5 Kretschmann.
19. Verbrechen aus Ehrsucht. — Die Verzweiflung aus Liebe, B Legrand.
21. Die seidenen Schuhe.
24. Stolz und Liebe, Sch 6 Wagner.[2])
26. Nicht mehr als sechs Schüsseln (mit Abänderungen).
28. Die Wankelmüthige, n. Cibber v. Schröder. — Phylas und Chloe, B, Crux, Mus. v. Gluck.

Dezember.

1. Henriette.
3. Die eifersüchtige Ehefrau. Esakus und Hesperia.
5. Im Trüben ist gut fischen.
6. Mariane. — Die Hochzeit des Figaro.
11. Um sechs Uhr ist Verlobung, L 5 Schröder. Die Amazoneninsel, B, Crux.
13. Die Gefahren der Verführung. Die zween Brüder als Nebenbuhler.
15. Der Schubkarren des Essigsieders. Die Versuchung (L n. Marivaux v. Meyer?)
17. Das öffentliche Geheimnis.
19. Romeo und Julie (Gotter).
21. Haß und Liebe, Sch 4 Bonin.[1])
22. Um sechs Uhr ist Verlobung. Die Verzweiflung aus Liebe.
27. Camma oder die Heldin aus Deutschlands Vorzeiten.
28. Haß und Liebe.

---

[1]) Zum Besten der Armen. [2]) Vermuthlich Heinrich Leopold Wagners „Reue nach der That" (oder Jüngers gleichnamiges Lustspiel?)

1787.

Januar.

2. Die Mündel.
4. Crispin als Diener, Vater und Schwiegervater.
Die Versuchung.
5. Die väterliche Rache.
8. Nicht mehr als sechs Schüsseln.
10. Die treuen Köhler.
12. Die unähnlichen Brüder.
15. Er hat sie alle zum Besten.
17. Der Jurist und der Bauer.
Die Heirat durchs Wochenblatt.
19. Eduard Montrose.
21. Der Ehemann aus Irrthum, L 5?
24. Der schwarze Mann.
Ariadne auf Naxos.
26. Die Familie Eichenkron oder Rang und Liebe, L 5 Kretschmann.
28. Die Belagerung.
31. Die Dorfdeputirten.

Februar.

2. Der Vetter in Lissabon. — Die Ungetreuen, L 1 n. Barthe v. Reinhard.
4. Der argwöhnische Liebhaber.
7. Der Ehemann aus Irrthum.
9. Familie Eichenkron.
11 Wind für Wind, P 3 J. H. F. Müller.
14. Wie man eine Hand umkehrt.
16. Der Barbier von Sevilien.
18. Der politische Zinngießer, Faschingsstück 5, Holberg, neu bearbeitet v. Lambrecht.
23. Merope.
Die Amazoneninsel.
25. Der alte Junggeselle.
Die modernen Amazonen, B, Crux.
27. Felix.

März.

2. Die Abenteuer des Herzens.
4. Wind für Wind.
Die modernen Amazonen.
6. Die Erbschaft.
Die Ungetreuen.
9. Der argwöhnische Ehemann.
11. Die Liebe nach der Mode.
13. Der Postzug oder die noblen Passionen.
Don Juan, B.
16. Im Trüben ist gut fischen.
18. Glück bessert Thorheit.
20. Zaire.
21. Armuth um Liebe, Sch 3?[1]
Jack Spleen.
23. Der Glücksritter.
25. Pyramus und Thisbe, M. n. Fabri d. j. bearb. u. in Mus. ges. v. Spindler.
Liebe wirkt schnell.
27. Edelmuth in Niedrigkeit, Sch 1 Weiße.
Die Überraschung, L 1 Weiße.[2]
28. Isak ein Sinnbild des Erlösers.[3]
29. König Lear.

April.

2. Isak ein Sinnbild des Erlösers.
10. Die Brandschatzung, L 5 Graf Brühl.
Pyrrhus und Polyxena.
12. Der Deserteur aus Kindesliebe.
Der erste Schiffer.
13. Der Adjutant. — Der eiserne Mann, L 1 Graf Brühl.
15. Der Bürgermeister.
Phylas und Chloe.
17. Zemire und Azor.
20. Die Brandschatzung.
Pygmalion.

---

[1]) Zum Besten der Armen. [2]) Beide von Kindern gespielt. Vgl. Ephemeriden d. Litt. u. d. Theat. V, 329 (21. Stück, 1787). [3]) Von Karl Ignatz Förg; vgl. oben S. 288 ff.

22. Das Findelkind.
Der großmüthige Korsar.
23. Edelmuth in Niedrigkeit.
Die Ueberraschung.
Die Geschwisterliebe, v. Weiße.
25. Zemire und Azor.
27. Kleopatra, Tr 5 Soden.
29. Robert und Kalliste.

Mai.

1. Der Kaufmann von Venedig.
Der liederliche Schäffler, kom. B.
4. Verstand und Leichtsinn.
6. Verbrechen aus Ehrsucht.
8. Der Hausvater.
11. Tartüffe, oder der scheinheilige Betrüger, L 5 n. Molière.
Die Schäferstunde.
13. Die reiche Freierin.
15. Graf Walltron.
18. Der seltne Freier, L 3 Gernwald.
Die gute Ehe, L 1 n. Florian v. Anton-Wall.
20. Tartüffe.
22. Um sechs Uhr ist Verlobung.
25. Julius von Tarent.
29. Das Spielerglück, L 5 n. Regnard und Goldoni v. Dyk.
Die vergebliche Vorsicht oder der im Kleide einer Prinzessin verkannte Achilles, her.-pantom. B, Legrand.
31. Eugenie.
Die gute Ehe.

Juni.

— Armuth um Liebe.
Die vergebliche Vorsicht.
— Die Lästerschule.
Der bestrafte Undank, B. (v. ?)
— Das Weiberkomplott.
— General Schlenzheim.
— Das Spielerglück.
Der glückliche Zufall. (v. ?)

— Der Deserteur.
Der Einsiedler von Karmel, Dram. Ged. 5 in Jamben, Dalberg.[1])
— Der allzugefällige Ehemann.
— Die Familie.
— Die seidnen Schuhe.
- Der eifersüchtige Ungetreue.
— Der Einsiedler von Karmel.
— Der Schmuck.
— Die zween Geizigen.

August.[2])

— Der Spleen.
Der erste Tod, B.
— Und er soll dein Herr sein.
— Emilia Galotti.
— Die zween unähnlichen Brüder.
— Zemire und Azor.
— Veit von Solingen oder der Egoist, Charaktergem. v. Gotter.
Der bestrafte Undank.
— Wind für Wind.
Die Capricen der Liebe.
- Die Abenteuer des Herzens.
— Die glückliche Jagd.
Der Instinkt oder wer ist Vater zum Kinde? L 1 Jünger.
— Veit von Solingen.
Medea, B.
— Die Schwiegermütter.
— Die Entführung aus dem Serail.
— Armuth um Liebe.
Der erste Tod.
— Adelheid v. Salisbury.
Der erste Schiffer.

September.

— Die Dorfdeputirten.
— Das Räuschchen, L 4 Bretzner
— Die Glücksritter.
— Der Schein betrügt.
Viktorine.
Das Räuschchen.
— Die drei Töchter.

[1]) Zum Besten der Armen. [2]) Juli fehlt.

Die vergebliche Vorsicht.
— Das Kleid aus Lyon, L Jünger.
— Die eingebildeten Philosophen.
— General Schlenzheim.
— Das Kleid aus Lyon.
— Der wohlthätige Murrkopf.
Der erste Tod.
— Die Jäger, ländl. Sittengem. 5 Iffland.

Oktober.

— Die Brandschatzung.
Die Hochzeit des Figaro.
— Juliane von Lindorak.
— Die verdächtige Freundschaft.
Pyrrhus und Polyxena.
Die Werber.
Der Apotheker und der Doktor, S Stephanie d. j.
— Das Testament.
— Der Apotheker und der Doktor.
— Die Mündel.
— Der ehrliche Verbrecher oder die Belohnung der kindlichen Liebe, Sch.[1])
— Der englische Weise. — Die beiden Billets, Nachspiel 1 v. Anton-Wall.
— Der Fähndrich.
— Die treuen Köhler.
— Der ehrliche Verbrecher, Sch J. A. v. Wieland.
— Wissenschaft geht vor Schönheit, L 3 Goldoni, Bock.
— Im Trüben ist gut fischen.
— Veit von Solingen.
— Verstand und Leichtsinn.
— Felix.
— Der Einsiedler von Karmel.
— Wissenschaft geht vor Schönheit.
— Die gute Ehe. — Die Kolonie.

— Die Schule der Liebhaber, L n. Whitehead v. J. J. Chr. Bode.
Die eroberte Insel.
— Glück bessert Thorheit.
— Den ganzen Kram und das Mädchen dazu, L 1 Brühl.
Romeo und Julie, S.
— Die Familie Eichenkron.
— Kronau und Albertine.
— Nina oder Wahnsinn und Liebe, Sch m. Ges. n. d. Franz. v. d'Arien.
Der englische Kaper, L.

November.

— Die Schule der Liebhaber.
Die modernen Amazonen.
Die Nebenbuhler.
— Der seltene Freier.
— Den ganzen Kram und das Mädchen dazu.
— Die Römer in Deutschland.
— Der Bürgermeister.— Engl. Divert.
— Das Kleid aus Lyon.
Die wüste Insel.
— Der Jurist und der Bauer.
Nina.
— Der Cholerische, L 5 Dalberg.
Das Urtheil des Midas. (?)
— Der argwöhnische Ehemann.
— Die Abenteuer des Herzens.
— Montesquieu, oder die unbekannte Wohlthat, Sch 3 Dalberg.
Die beglückten Liebhaber.

Dezember.

— Der mißtrauische Liebhaber, L.
— Die unvermutete Zusammenkunft.
— Der Vetter in Lissabon.
Nacht und Ungefähr, L 1 Reichard.
— Bewußtsein, Sch 5 Iffland.

[1]) Zum Besten der Armen.

1788.[1])

Januar.

— Das öffentliche Geheimnis.
— Das Räuschchen.
— Die Wankelmüthige.
9. Julius von Tarent.
— Der Apotheker und der Doktor.
— Minna von Barnhelm.
— Der Apotheker und der Doktor.
— Der Brief durch Rechnung.
— Die Physiognomie, L 5 Bretzner.
— Den ganzen Kram und das Mädchen dazu.
Nina.
— Bewußtsein.
— Die Brandschatzung.
Die drei Buckligen aus Damaskus.
— Verstand und Leichtsinn.

Februar.

— Die Liebhaber, wie sie sind und wie sie sein sollen.
Die drei Buckligen aus Damaskus.
— Emilia Galotti.
— Die Dorfdeputirten.
— Die drei Töchter.
Nacht und Ungefähr.
— Lanassa.
— Die Wölfe in der Heerde.
Der liederliche Schäffler, B.
— Der Apotheker und der Doktor.
— Der Minister.
Der verlassene Kalypso.
— Die Lästerschule.
Die modernen Amazonen.
— Die Entführung aus dem Serail.
— Olint und Sophronia, Tr 5 Cronegk.
— Das Findelkind.
Der erste Schiffer.

März.

— Eduard Montrose.
Die glückliche Zurückkunft.
— Die eingebildeten Philosophen.
Die militärische Liebe.
— Vergeltung, Sch 3 Lambrecht.
Die beglückten Liebhaber.
— Glück bessert Thorheit.
— Die Mündel.
— Olint und Sophronia.
König Theodor in Venedig, O. n. Casti v. d'Arien, Mus. v. Paesiello.
— Der wunderliche Franzos oder der eifersüchtige Ehemann, kom. O, Piccini.
— Die Expedition oder die Hochzeit nach dem Tode.
— Vergeltung.
Das Leben ein Traum, B. v. ?
— König Theodor in Venedig.

April.

— Der offene Briefwechsel.
Die vergebliche Vorsicht.
— Die philosophische Dame.
-- Di: Expediton.
— Der Deserteur.
— Die Seeoffiziere oder Tugend und Ehre auf der Probe, L 5, Tode.
— Die Familie.
— Zemire und Azor.
— Graf Essex.
— Wissenschaft geht vor Schönheit.
Theseus od. Tapferkeit bedarf der Jahre nicht, B v. Legrand, Mus. v. Dimmler.
— Der Apotheker und der Doktor.
— Die Mitternachtsstunde, S 3 Lambrecht-Danzi.
Die Hochzeit des Figaro, B.
— Der Vetter aus Lissabon.
Der erste Tod.
— Der Schubkarren des Essigsieders.
Nina.

[1]) Das folgende nach dem Churfürstl. Intelligenzblatt.

Mai.

- Die Mitternachtsstunde.
Don Juan, B.
— Die Seeoffiziere.
— Die Gefahren der Verführung.
Theseus, B.
— Die buchstäbliche Auslegung.
Der Alchymist, S, Meißner, Mus. v. Schuster.
— Das Testament.
Jack Spleen.
Der Alchymist.
- Die weibliche Eroberungssucht.
- Der Revers, L 5 Jünger.
Der verliebte Zauberer, B.
— Felix.
- Veit von Solingen.
Der verliebte Zauberer.
— Der Revers.
Der verliebte Zauberer.
— Armut und Liebe.
Der erste Tod.
— Ottilie, Tr 5 Brandes.
— Liebe wirkt schnell.
Die eingebildeten Philosophen.

Juni.

— Der mißtrauische Liebhaber.
— Gerechtigkeit und Rache.
Die glückliche Zurückkunft.
— Jeder fege vor seiner Thür.
Der Bettelstudent.
— Ottilie.
— Tom Jones.
— Das Freicorps, L (s. Goed. § 259, 115).
— Viktorine. — Die Entführung.
— Der Apotheker und der Doktor.
— Die dürftige Familie.
Die Heirat durch Irrtum, L 1 Schröder.
— Das Freicorps.
— Die Maler. — Die drei Pächter.
— Die Jäger.
— Der Revers.

Juli.

— Die buchstäbliche Auslegung.
Der Bettelstudent.
— General Schlenzheim.
— Der Fähndrich.
Der liederliche Schäffler.
— Die Schwiegermütter.
— Lilla, O, Martini.
— Der Kaufmann von Venedig.
Der bestrafte Undank.
— Lilla.
— Der seltene Freier.
Der Schreiner, L 2 Weidmann.
— Die väterliche Rache.
— Im Trüben ist gut fischen.
— Die Nacht zu Abenteuern, L.
Töffels u. Dortchens Hochzeit (oder die Folge der drei Pächter), B.
— Die Vergeltung.
— Lilla.

August.

— Die Brandschatzung.
Die Capricen der Liebe.
— Der Apotheker und der Doktor.
— Der Adjutant.
Der Schreiner.
— Die Mitternachtsstunde.
Don Juan.
— Merope.
Der verliebte Zauberer.
— Die Schule der Väter, L 3 Traun.
— Den ganzen Kram und das Mädchen dazu.
— Romeo und Julie, O.
— Die Werber.
— Die Schule der Väter.
Die eroberte Insel.
— Der englische Kaper.
Der Bettelstudent.
— Eugenie.
— Julius Cäsar oder die Verschwörung des Brutus, Tr 6 Dalberg.

September.

— Felix.
— Julius Cäsar.
— Juliane von Lindorak.
Das Lustlager, B.
— Die Entführung aus dem Serail.
— Kronau und Albertine.
Die Drossel, L Unzer.
— Der Bürgermeister.
— Lilla.
— Richard III., Tr 5, Weiße.[1])
— Die Schule der Väter.
Die amerikan. Wilden, B.
— Der Deserteur aus Kindesliebe.
Der Schiffbruch der Quäker, B.
— Die junge Wittwe.
Ariadne auf Naxos.
Die Drossel.
— Der Einsiedler von Karmel.
Wie man eine Hand umkehrt.
— Der Rauchfangkehrer, Auerbrugger, Mus. v. Salieri.

Oktober.

— Richard III. — Divert.
— Der offene Briefwechsel.
— Der Rauchfangkehrer.
— Das Räuschchen.
— Der Strich durch die Rechnung.
Die amerikanischen Wilden.
— Der englische Weise.
Medea.
— Dank und Undank, L Jünger.
Töffels und Dortchens Hochzeit.
— Das Kleid aus Lyon.
Die beiden Billets.
— König Theodor in Venedig.
— Der wohlthätige Murrkopf.
Die Reisenden, L.
— Dank und Undank
— Der Apotheker und der Doktor.
Die große Toilette, L v. C. F. Schröter.

November.

— Und er soll dein Herr sein.
— Lilla
— Lanassa.
— Der bestrafte Undank.
— Die große Toilette.
— Der Rauchfangkehrer.
— Das Herz behält sein Recht, Sch 5 Beck.
— Die Abenteuer des Herzens.
— Der Barbier von Sevilla, O.
— Die Erbschaft. — Die Rechnung ohne den Wirt, L Schletter.
— Camma.
— Die Reisenden.
Der Bettelstudent.
— Das Herz behält sein Recht.
Liebe vermag alles.
— Die Glücksritter.

Dezember.

— Die Familie.
— Nacht und Ungefähr.
Luftbälle.
— Nicht mehr als sechs Schüsseln.
— Die Heirat durch Irrthum.
Die eingebildeten Philosophen.
— Verbrechen aus Ehrsucht.
— Die Glücksritter.
— Zemire und Azor.
— Der Wechsel, L Jünger.
Liebe vermag alles.
— Das Testament.
— Die Dorfdeputirten.
— Der Wechsel.
Die Capricen der Liebe.

1789.

Januar.

— Der Wechsel.
— Die Capricen der Liebe.
— Adelheid von Salisbury.
— Die Drossel.
Die Mitternachtsstunde.

[1]) Zum Besten der Armen.

— Nacht und Ungefähr.
Der Bettelstudent.
— Die Jäger.
— Die Vormünder, L Schletter.
— Die große Toilette.
— Die junge Wittwe.
— Nina.
— Mariane.
Die drei Buckligen von Damaskus.
— Der Revers.
— Dank und Undank.
Der Namenstag oder die lebenden Marionetten, B. von ?
— Das Freicorps.

Februar.

— Die Vormünder.
— Armuth und Liebe.
— Der Triumph der Treue, O, Danzi.
— Der Bürgermeister.
— Der Apotheker und der Doktor.
— Um 6 Uhr ist Verlobung.
— Der Triumph der Treue.
— Der Minister.
— Verständnis u. Mißverständnis, L.
— Der Geburtstag.
— Der Triumph der Treue.
— Der Vetter in Lissabon.
Die militärische Liebe.

März.

— Verständnis und Mißverständnis.
— Der schwarze Mann.
— Thusnelda oder der Ritter vom goldenen Sporn, Sch Vohs.
— Die Brandschatzung.
Der großmüthige Engländer.
— Hamlet.
— Romeo und Julie, O.
— Thusnelda.
— Die Schwiegermütter.
— Die beiden Billets.
Die eingebildeten Philosophen.
— Der Fabrikant, L 3 Weidmann.
Der erste Tod.

— Hamlet.
— Glück bessert Thorheit.
— Der Fabrikant.
Die Entführung.
— Der Apotheker und der Doktor.

April.

— König Lear.
— Die Strelitzen, Sch 4 Babo.
— Villa.
— Veit von Solingen.
Die Patrioten.
— Der argwöhnische Ehemann.
— Im Trüben ist gut fischen.
— Der Wechsel.
Die modernen Amazonen.
— Die Strelitzen.
Der Namenstag.
— Die reiche Freierin.

Mai.

— Die Eifersucht auf der Probe, O 3 (Eschenburg) Anfossi.
— Thusnelda.
— Die Eifersucht auf der Probe.
— Die Verschwörung des Fiesko, Tr 5 Schiller.
— Die weibliche Eroberungssucht.
— Die Entführung aus dem Serail.
— Die Schule der Väter, Sch.
Die Schäferstunde, B.
— Die Verschwörung des Fiesko.
— König Theodor in Venedig.
— Der Vizekanzler, Sch 5 Kratter.
— Die Strelitzen.
— Felix.
— Der Ring.

Juni.

— Der Fabrikant.
Die Hochzeit des Figaro, B.
— Der englische Kaper.
Der Bettelstudent.
— Albert von Thurneisen, Tr 4 Iffland.

— Der seltene Freier.
Die Capricen der Liebe.
— Die Lästerschule.
Der großmüthige Engländer, B.
— Jeder fege vor seiner Thüre.
Nina.
— Albert von Thurneisen.
— Verständniß und Mißverständniß.
— Robert und Kalliste oder der Triumph der Treue.
— Thusnelda.
— Die große Toilette.
— Die Strelitzen.
— Der Fabrikant.
Ariptolome, Königin von Seleukos.
— Die Kriegsgefangenen.
— Die Kriegsgefangenen.
— Die Maler.
— Romeo und Julie, O.

Juli.

— Verbrechen aus Ehrsucht.
— Die Mitternachtsstunde.
Der erste Schiffer.
— Den ganzen Kram und das Mädchen dazu
Die drei Pächter.
— Die Vormünder.
— Der Wechsel. — Ballet.
— Zemire und Azor.
— Er hat sie alle zum Besten.
— Lilla.
— Reue versöhnt, Sch 5 Iffland.
— Dank und Undank.
— Der Apotheker und der Doktor.
— Der Strich durch die Rechnung.

August.

— Reue versöhnt.
— Nacht und Ungefähr.
— Der Quasimann, O 2 Lambrecht, Danzi.
— Die Strelitzen.
Der erste Tod.
— Die Dorfdeputirten.
— Lilla.
— Die große Toilette.
— Der verliebte Zauberer.
— Der Advokat oder wer wird den Prozeß gewinnen?
— Im Trüben ist gut fischen.
— Die väterliche Rache.
— Die Rechnung ohne den Wirt.
Der Quasimann.
— Das Kleid aus Lyon.
— Der wohlthätige Murrkopf.
Das Lager, B.

September.

— Der Magnetismus, L 1 Iffland. — Medea.
— Die Familie.
Liebe vermag alles.
— Das Landmädchen, L v. Wicherley (Schmid).
— Der Bürgermeister.
— Betrug durch Aberglauben, S 2 Eberl, Dittersdorf.
— Die verdächtige Freundschaft, L.
Der Vogelfang, B.
— Die große Toilette.
Der verliebte Zauberer.
— Betrug durch Aberglauben.
— Der Revers.
Die verlassene Kalypso.
— König Theodor in Venedig.
— Die Verschwörung des Fiesko.
— Die Vergeltung.
— Robert und Kalliste.

Oktober.

— Die Macht der kindlichen Liebe, Sch Seidel.
— Armuth und Liebe.
Die wilden Amerikaner, B.
— Verbrechen aus Ehrsucht.
— Bewußtsein.
— Reue versöhnt.
— Das Findelkind.
Die modernen Amazonen.
— Der Apotheker und der Doktor.

— General Schlenzheim.
Der großmüthige Engländer.
— Die Abenteuer des Herzens.
— Der fromme Betrug, L Seidel.
Der Bettelstudent.
— Graf Essex.
— Der Spleen.
Eduard IV., B.
— Der Fabrikant.
Der Magnetismus.
— Die Zauberhöhle des Trophonius, O, Casti, übers. v. Faber, Mus. v. Salieri.

November.

— Der Kaufmann von Venedig.
Der Namenstag.
· König Theodor in Venedig.
— Der Optimist oder Es ist ihm alles recht, L 5 J. H. F. Müller.
— Der mißtrauische Liebhaber.
— Der Apotheker und der Doktor.
— Die Familie Eichenkron.
Der erste Schiffer
— Lilla.
— Der Optimist.
Die Jagd Heinrichs IV.
— Natur und Liebe im Streit.
— Die Gefahren der Verführung.
— Die Zauberhöhle des Trophonius.
— Der Schubkarren des Essigsieders.
Der Bauer mit der Erbschaft.
— Henriette.

Dezember.

— Der Deserteur aus Kindesliebe.
Der verliebte Zauberer.
— Die unvermuthete Zusammenkunft.
— Die Seeoffiziere.
— König Theodor in Venedig
— Juliane von Lindorak.
— Im Trüben ist gut fischen.
— Der Taumel der Liebe, Sch.
— Merope.
Die militärische Liebe.
— Glück bessert Thorheit.
— Der fromme Betrug.
Die eingebildeten Philosophen.
— Nicht mehr als sechs Schüsseln.
— Die Dorfdeputirten.

1790.

Januar.

— Menschenhaß und Reue, Sch 5 Kotzebue.
— Lilla.
— Mariane. — Die Grazien, B. Crux, Mus. v. Dimmler.
— Der Fähndrich.
Die wilden Amerikaner.
— Der Bettelstudent.
— Menschenhaß und Reue.
— Die Lästerschule.
— Der gutherzige Alte, L n. Florian v. Lambrecht.
Der Jurist und der Bauer.
— Menschenhaß und Reue.
— Der Optimist.
Der großmüthige Engländer.
· Die Brandschatzung.
— Helena und Paris.
— Der seltene Freier.
Die eroberte Insel.

Februar.

— Der Revers.
— Helena und Paris.
— Die Stiefsöhne, Sch Seidel.
Den ganzen Kram und das Mädchen dazu.
— Die Schwiegermütter.
— Dank und Undank.
Die modernen Amazonen.
— Die Drillinge.
Der Namenstag.
— Die junge Wittwe.
Nina.
— Die Strelitzen.

— Wie man eine Hand umkehrt.
Der Namenstag.
— Der gutherzige Alte.
Romeo und Julia, S.
— Die Macht der kindlichen Liebe.[1])
— Der Vetter in Lissabon.
Der Bauer mit der Erbschaft.
Der Strich durch die Rechnung.
Die eroberte Insel.

März.

— Robert und Kalliste.
— Das Kleid aus Lyon.
— Curd von Spartau, Sch 4 Beil. — Divert.
— Curd von Spartau.
Die Grazien.
— Das Testament.
— (Wegen Trauer um Kaiser Josef II. vom 14. März bis Sonntag nach Ostern geschlossen.)

April.

— Tankred, Tr 5 n. Voltaire (von Bode?)
Die geraubten Waffen, B.
— Menschenhaß und Reue.
— Die Schule der Eifersucht oder Liebe haßt allen Zwang, S, Bretzner, Mus. v. Salieri.
— Der Weltmann oder der abgedrungene Betrug, L n. Boissy.
Don Quichote, B.
— Nacht und Ungefähr.
Der Quasimann.
— Die große Toilette.

Mai.

— Verirrung ohne Laster, Beck.
— Die Schule der Eifersucht.
— Albert von Thurneisen.
— Viktorine.
Die verlassene Kalypso.
— Der Weltmann.
Die Hochzeit des Figaro.
— Verirrung ohne Laster.
— Die junge Wittwe.
Die zwei Geizigen.
— Die Mündel.
— Die Stiefsöhne.
Der Narr fürs Geld oder Peter Prosch, B.
— König Theodor in Venedig.
— Die Werber.
— Die Macht der kindlichen Liebe. — Ballet.

Juni.

— Tankred. — Ballet.
— Der Betrug durch Aberglauben.
— Zieh aus, Herr Bruder, L.
Die Capricen der Liebe.
— Zemire und Azor. — Divert
— Der Taumel der Liebe.[1])
— Der argwöhnische Ehemann.
— Die Wankelmüthige oder der weibliche Betrüger.
Die vergebliche Vorsicht.
— Der Schmuck.
— Der Eremit auf Formentera, Sch 2 Kotzebue.
— Der offene Briefwechsel.
Der großmüthige Korsar.
— Das öffentliche Geheimnis.
— Der Eremit auf Formentera.
— Die Jäger.
— Die Entführung aus dem Serail.

Juli.

— Verstand und Leichtsinn.
— Die Indianer in England, L 3 Kotzebue. — Ballet.
— Die Schule der Eifersucht.
— Die Indianer in England.
— Thusnelda.
— Die drei Töchter.
Das Lager.
— Der Rauchfangkehrer

[1]) Zum Besten des neuen Armeninstitutes.

— Curd von Spartau. — Divert.
— Der Bauer mit der Erbschaft.
— Der Bettelstudent.
— Der Taumel der Liebe.
— Die Indianer in England.
— Alderson, Tr 5 Brandes.
Der Namenstag.
— Der Apotheker und der Doktor.

August.

— Die Strelitzen.
Die Schäferstunde.
— Der Eremit auf Formentera.
— Gerechtigkeit und Rache.
Der Narr fürs Geld.
— Die Glücksritter.
— Der Fabrikant.
Die modernen Amazonen.
— Die Entführung aus dem Serail.
— Alderson, 2. Theil, Tr 4 Brandes.
— Der Rauchfangkehrer.
— Graf Walltron.
22. Der Wechsel.[1])
Don Juan, B.
— Jeder fege vor seiner Thür.
Die zwei Geizigen.
— Der Bürgermeister.
— Das Porträt der Mutter od. Die Privatkomödie, L 4 Schröder.
— Felix.

September.

— Das Porträt der Mutter.
— Die Mitternachtsstunde.
Eduard IV.
— Der Betrug durch Aberglauben.
— Juliane von Lindorak.
Der erste Tod.
— Lilla.
— Mathilde Gräfin von Giesbach, Tr 5 Ziegler.[2])
— Der Minister.
Der Lustgarten.

— Das Freicorps.
Alderson.
— Die Dorfdeputirten.
— Kronau und Albertine.
Die verlassene Kalypso.
— Der Einsiedler von Karmel.

Oktober.

— Die Wölfe in der Heerde.
— Psyche, S, Müchler, Mus. von Winter.
— Die Entführung aus dem Serail.
— Die Eifersüchtigen od. Keiner hat Recht, L 4 Schröder.
Der großmüthige Engländer.
— Psyche.
— Die Verirrung ohne Laster.
— Die Schwiegermütter.
Die Priesterin der Diana.
— Der Ring.
— Der Tote ein Freier.
Der Faßbinder.
— Der Ring oder die unglückliche Ehe durch Delicatesse (= Der Ring, 2. Theil), L 4 n. Farquhar, Schröder.
— Die Indianer in England.
Der Lustgarten.
— Jack Spleen.
Die drei Pächter.
— Die Eifersüchtigen.
Die Entführung.
— Alderson, 2. Theil.

November

— Der Ring, 2. Theil.
— Die Liebe im Narrenhause, S, Stephanie d. j., Mus. v. Dittersdorf.
— Die dürftige Familie.
Don Juan, B.
— Das Porträt der Mutter. — Divert.
— Alderson, 3. Theil, Tr 5 Brandes.
— Die Liebe im Narrenhause.

[1]) Debut der Mad. Brochard (Renner). [2]) Zum Besten des Armeninstituts.

— Verständniß und Mißverständniß.
— Alderson, 3. Theil.
— Menschenhaß und Reue.
· Die treuen Köhler.
— Fürstenglück, L (Albrecht?) — Ballet.
— Die Heirath durchs Wochenblatt.
Die eingebildeten Philosophen.

Dezember.

Athelstan.
Liebe vermag Alles.
· Die weibliche Eroberungssucht.
— Der Eremit auf Formentera.
— Die väterliche Rache.
Der glückliche Liebhaber.[1])
— Freemann oder Wie wird das ablaufen? Sch v. Jester.
Der bezauberte Strauß.
— Der Westindier.
— Zemire und Azor. — Divert.
— Freemann. — Ballet.
— Der Statthalter, Tr 5 Rehdiger.[2])
— Der Ring, 2. Theil.
— Im Trüben ist gut fischen.

1791.

Januar.

- · Das Porträt der Mutter.
— König Theodor in Venedig.
· Der Feldwebel, L.
Hippomenes und Atalanta.
— Die Indianer in England.
— Die philosophische Dame.
— Die Eifersüchtigen.
Hippomenes und Atalanta.
— Der Unabhängige, L, Römer
- · Wind für Wind.
Die Kosaken, B.
· Die beiden Billets.
Der Bettelstudent.
— Er hat sie alle zum Besten.
— Die sanfte Frau. — Divert.

Februar.

— Liebe wirkt schnell.
Die zwei Geizigen.
— Der Ring.
— Die magnetische Wunderkraft oder Aller Welt zum Trotz doch ein Arzt, L a. d. Franz. v. L. F. Huber. — Der Lustgarten.
— Die Erbschaft.
Der Faßbinder.
— Der Feldwebel.
— Die Indianer in England.
— Der Jurist und der Bauer.
Der Jahrmarkt oder Lukas und Bärbchen, S 2 Gotter, Mus. v. Benda.
— Der Unabhängige.
— Die magnetische Wunderkraft.
Der Narr fürs Geld.
— Der Betrug durch Aberglauben.
— Die Lästerschule.
— Die Liebe nach der Mode.

März.

— Der gutherzige Alte.
Der Jahrmarkt.
— Bürgerglück, L 3 Babo.
Der Lustgarten.
— Der Geburtstag.
— Der Betrug durch Aberglauben.
— Hamlet.
— Bürgerglück.
Die Priesterin der Diana.
— Der Apotheker und der Doktor.
— Die Liebesproben, L, Vulpius. — Ballet.
— Hamlet.
— Der Rauchfangkehrer.
— Mathilde Gräfin v. Giesbach.[2])
— Die Familie.
Pyrrhus und Polyxena.

[1]) Die beglückten Liebhaber? [2]) Zum Besten des Armeninstituts.

— Die Liebesproben.
Pyrrhus und Polyxena.
— Emilia Galotti.

April.

— Der Eremit auf Formentera.
— Vergeltung.
Die Amazoneninsel.
8. Die Wilden, S 3 Schmieder, Mus. v. Dalayrac. — Divert.
— Freemann.
Die junge Wittwe.
— Die Wilden. — Divert.
— König Lear.
— Das Ehrenwort, L 4 Spieß.
Die Toilette der Venus, B.
— Die Entführung aus dem Serail.
— Fürstenglück.
Die Toilette der Venus.
— Eugenie.
Die Amazoneninsel.

Mai.

— Das Räuschchen.
— Die Wilden. — Divert.
— Das Ehrenwort.
— Die Luftschlösser,[1]) L 4 Lambrecht.
Pyrrhus und Polyxena.
— Die Liebe im Narrenhause.
— Die Strelitzen.
— Die Luftschlösser.
Zephyr und Flora, B.
— Der Rauchfangkehrer.
— Das Findelkind.
Jack Spleen.
— Die Wette oder Treue siegt, L 3 Leo. — Ballet.
— Den ganzen Kram und das Mädchen dazu.
Nina.
— Veit von Solingen.
Der Luftgarten.
— Der wohlthätige Murrkopf. — Ballet.

Juni.

— Der Apotheker und der Doktor.
— Bürgerglück. — Ballet.
— Wohlthun macht glücklich, Sch 5 Senf.
— Der Betrug durch Aberglauben.
— Der Statthalter.[2])
— Die reiche Freierin.
— Die Verirrung ohne Laster. — Ballet.
— Felix.
— Die Schule der Väter.
Die beglückten Liebhaber.
— Die große Toilette.
— Jeder fege vor seiner Thür.
Der Quasimann.
24. Bruder Moritz der Sonderling, L 5, Kotzebue.
— Der Feldwebel.
— Nicht mehr als sechs Schüsseln.

Juli.

— Im Trüben ist gut fischen.
— Die Seeoffiziere. — Ballet.
— Zemire und Azor. — Divert.
— Mathilde Gräfin v. Giesbach.
— Die Macht der kindlichen Liebe. — Ballet.
— Lilla.
— Die Engländer in Amerika, Sch 4, Albrecht.
Dorothea, B.
— Die Werber.
— Die Ungetreuen.
Die zwei Geizigen.
— Die Luftschlösser.
Die wüste Insel.
— Die bezähmte Widerbellerin. — Ballet.
— Die Engländer in Amerika. — Ballet.
— Der Bauer mit der Erbschaft.
Der Bettelstudent.
— Liebesproben.
Dorothea.

[1]) Sonst unter dem Titel „Hirngespinste“. [2]) Zum Besten des Armeninstituts.

August.

— König Theodor in Venedig.
— Bürgerglück.
Diana und Endymion.
7. Don Juan, O, Mozart.
Die Dorfdeputirten.
Die Pflegetochter, Sch. (v. Arnstein? Lambrecht?)
— Der Bürgermeister.
— Die Wilden. — Divert.
— Thusnelda.
— Das Porträt der Mutter.
— Don Juan.
— Ehrgeiz und Liebe.
Diana und Endymion.
— Die Pflegetochter. — Ballet.
— Die buchstäbliche Auslegung.
Der Bettelstudent.

September.

— Der Westindier.
— Natur und Liebe im Streit.
Die beglückten Liebhaber.
— Der Taumel der Liebe. — Ballet.
— Der Barbier von Sevilien.
— Der Ring, 2. Theil.
— Ehrgeiz und Liebe.
Das Lager.
— Elsbeth von Sendhorst, Tr, Bösenberg.[1])
— Die Entführung aus dem Serail.
— Der Wechsel.
Die Capricen der Liebe.
— Der Unabhängige.
— Psyche.
— Der Strich durch die Rechnung.
Der großmüthige Engländer.
— Die väterliche Rache.
Diana und Endymion.

Oktober.

2. Die verstellte Kranke.
Der bezauberte Strauß.
— Zemire und Azor. — Divert.
— Die Engländer in Amerika. — Divert.
— Unbesonnenheit und Irrthum, Sch 5, Brandes.
11. Die eingebildeten Philosophen.
— Und er soll dein Herr sein. — Divert
— Unbesonnenheit und Irrthum.
18. Der Schreiner, L 2 Paul Weidmann.
Der Alchymist.
— Der Adjutant. — Divert.
— Der Vetter in Lissabon.
Diana und Endymion.
25. Der gutherzige Alte.
Die beiden Savoyarden.
— Liebhaber und Nebenbuhler in einer Person, L 4, Ziegler.
— Die Abenteuer des Herzens.

November.

— Die Stiefsöhne.
Die beiden Savoyarden. — Divert
— Die gute Tochter.
— Amurat IV., B. ?
— Liebhaber und Nebenbuhler in einer Person.
— Der Rauchfangkehrer.
— Die Pflegetochter. — Ballet.
— Der Tuchfabrikant von London, Sch n. Falbaire v. J. A. von Wieland.
— Amurat IV.
15. Liebe wirkt schnell
Die drei Pächter.
— Verbrechen aus Ehrsucht.
— Der Tuchfabrikant von London.
Der erste Tod.
— Bewußtsein.
— Der Barbier von Sevilien.
— Die bezähmte Widerbellerin.
Der Narr fürs Geld.
— Die Maler.
Die beiden Savoyarden.

---

[1]) Zum Besten des Armeninstituts.

Dezember.

— List gegen Bosheit, L 3, Lambrecht. — Ballet.
— Juliane von Lindorak
Diana und Endymion.
— Die Liebe im Narrenhause.
— Reue versöhnt.
— List gegen Bosheit.
Zephyr und Flora.
— Der Bürgermeister.
— Der Apotheker und der Doktor.
— Die große Toilette.
Die Grazien.
— Ehrgeiz und Liebe.
Nina.
— Elsbeth von Sendhorst.[1])
— Das Testament.

1792.[2])

Januar.

2. Bürgerglück.
Dorothea.
4. Das wütende Heer oder das Mädchen im Turme, S, Bretzner, Mus. v. Lasser.
6. Verirrung ohne Laster.
8. List gegen Bosheit.
Die eroberte Insel.
11. Der Wechsel.
Die junge Wittwe.
13. Don Juan,
15. Die kindliche Liebe, Sch 3, Brühl.
Der Namenstag.
18. Curd von Spartau.
Der franz. Lustgarten.
20. Die Wilden. — Divert.
22. Die kindliche Liebe.
Das Lager.
25. General Schlenzheim.
27. Die buchstäbliche Auslegung.
Die eingebildeten Philosophen.
29. Das Porträt der Mutter.
31. Der Unabhängige.

Februar.

3. Nacht und Ungefähr.
Der Quasimann.
5. Felix und Hannchen, L 4 Bretzner.
8. Der Feldwebel.
10. Im Trüben ist gut fischen.
12. Liebesproben.
Der großmüthige Engländer.
15. Felix und Hannchen.
17. Der Geburtstag.
Der Namenstag.
19. Die Zwillingsbrüder, L, Schröder.
23. Nicht mehr als sechs Schüsseln.
24. Die Mädchenkenner oder so ein Gelehrter und nur Famulus? L 3, Senefelder.
Die schnelle Wendung.[3])
26. Veit von Solingen.
Der verliebte Zauberer.
28. Liebe wirkt schnell.
Der Bettelstudent.

März.

2. Der Vetter in Lissabon.
Diana und Endymion.
4. Die Zwillingsbrüder.
Don Juan.
6. Felix.
9. Ersatz für Jugendfehler, Sch 5, Kotzebue (= Das Kind der Liebe).
Die Grazien.
— Der Westindier.
— (Wegen Trauer für Kaiser Leopold II. geschlossen.)

---

[1]) Zum Besten des Armeninstituts. [2]) Tage der Aufführung aus Schmieders Allg. Theaterjournal. [3]) = Die unvermuthete Wendung, L n. Sheridan v. Jünger?

April.

— Klara von Hoheneichen, Sch 4, Spieß.
— Der Liebhaber und Nebenbuhler in einer Person.
— Juliane von Lindorak.
— Die Jäger.
16. Orpheus und Eurydice, pant. O.
— Der Taumel der Liebe.
— Der Westindier.
— Helena und Paris.
— Die Entführung aus dem Serail.
— Orpheus und Eurydice.
— Der Revers.
— Die Liebe im Narrenhause.
— Der Fähndrich.
Die Maler.
— Orpheus und Eurydice.
— Der Revers.
— Die Liebe im Narrenhause.
— Der Fähndrich.
Die Maler.
— Orpheus und Eurydice.

Mai.

— Kronau und Albertine.
Die junge Wittwe.
4. Das rote Käppchen od. hilft's nicht, so schadt es nicht, S, Mus. v. Dittersdorf.
— Die Macht der kindlichen Liebe.
— Die Kokarden, Tr 5 Iffland.
— Die Seeoffiziere.
Das Lustlager.
— Der gutherzige Alte.
Der Alchymist.
— Klara von Hoheneichen.
— Die Kokarden. — Divert.
— Das rote Käppchen.
— Die Goten im Orient, Tr, Senefelder.
— Der Ring, 2. Teil.
— Die Stiefsöhne.
Die beiden Savoyarden.

Juni.

— Verbrechen aus Ehrsucht.
— Die Goten im Orient.
— Lilla.
— Armut um Liebe.
Der Tod Hektors.
— Der seltene Freier.
Der Tod Hektors.
— Die Wilden. — Divert.
— Die Schauspielerschule, L 3, Beil.
— Curd von Spartau. — Divert.
— Betrug durch Aberglauben.
— Otto der Schütz, Prinz von Hessen, Sch 4 Hagemann.[1])
— Die Schauspielerschule.
— Otto der Schütz.
Die wüste Insel.
— Die Dorfdeputirten.
— Lanassa. — Divert.
— Die Schwiegermütter.
Don Juan.

Juli.

— Otto der Schütz.
Der großmüthige Engländer.
— Die väterliche Rache.
Diana und Endymion.
6 Der Gutsherr oder Hannchen und Görge, S, Mus. von Dittersdorf.
— Otto der Schütz. — Ballet.
— Die Mündel.
— Der Gutsherr.
— Die Engländer in Amerika.
Hippomenes und Atalanta.
— Leichtsinn und gutes Herz, L 1 Hagemann.
Die eingebildeten Philosophen.
— Lanassa.
— Die Schule der Väter. — Dorothea.
— Das rothe Käppchen.
27. Die unruhige Nacht, S. n. Goldoni, Mus. von Lasser.
— Otto der Schütz. — Ballet.

[1]) Zum Besten des Armeninstituts.

— Leichtsinn und gutes Herz.
Die beiden Savoyarden.

August.

— Die Goten im Orient.
— Klara von Hoheneichen.
— Die unruhige Nacht.
— Bürgerglück.
— Der Adjutant. — Divert.
— Die Luftschlösser. — Divert.
— Maria Stuart, Tr 5 Spieß.
— Das rothe Käppchen.
— Die Entführung, L 3 Jünger.
Ines von Castro.
— Die Entführung aus dem Serail.
— Die Entführung.
Ines von Castro.
— Die Kokarden.
— Maria Stuart.
31. Die Straßburgerin, L 1, J. v. Destouches.
Die Thomasnacht, S, J. v. Destouches, Mus. von F. v. Destouches.

September.

— Der Revers. — Divert.
— Albert von Thurneisen.
— Der Vetter in Lissabon.
Der Lustgarten.
— Der Barbier von Sevilien.
— Emilia Galotti.
— General Schlenzheim. — Ballet.
— Zemire und Azor. — Divert.
— Die vier Vormünder, L. Schröder.
Die eroberte Insel.
— Die Schauspielerschule.
— Das rothe Käppchen.

Oktober.

— Die vier Vormünder.
Daphnis und Daphne.
— Reue versöhnt.
— Die Entführung.
Daphnis und Daphne.
— Jack Spleen.
Die drei Pächter.
— Die Folgen einer einzigen Lüge, Sch 4, Spieß.
— Der Strich durch die Rechnung.
Diana und Endymion.
— Der Wechsel.
Das Gespenst oder der listige Liebhaber, B.
— Betrug durch Aberglauben.
— Mariane.
Die Priesterin der Diana.
— Die Folgen einer einzigen Lüge.
— Der Barbier von Sevilien.
— List gegen Bosheit.
Die Priesterin der Diana.
— Otto der Schütz.
Das Gespenst.
— Töffel und Dortchens Hochzeit, S a. d. Franz., Mus. v. Dezèdes.
Leichtsinn und gutes Herz.

November.

— Eugenie. — Ballet.
— Er hat sie alle zum Besten.
— Der Fabrikant.
Das Bouquet.
— Der Bauer mit der Erbschaft.
Romeo und Julie, S.
— Die Familie.
Das Lager.
— Töffel und Dortchen.
Die beiden Billets.
— Die Folgen einer einzigen Lüge.
— Der Liebhaber und Nebenbuhler in einer Person.
Der Tod Hektors.
— Vergeltung.
— Helena und Paris.
— Die zwei Geizigen.
Die junge Wittwe.
— Bürgerglück.
— Der großmüthige Engländer.
— Die Dorfdeputirten.
— Frauenstand, L 5 Iffland.

Dezember.

— Kronau und Albertine
Der königliche Schäfer.
— Die Drossel.
Nina.
— Der Revers.
— Die verdächtige Freundschaft.
Das Bouquet.
— Das rothe Käppchen.
Die Strelitzen.
— Die Abenteuer des Herzens.
— Der Rauchfangkehrer.
— Frauenstand.
— Die Werber.
— Betrug durch Aberglauben.

1793.

Januar.

— Die Folgen einer einzigen Lüge.
— Die Entführung.
Der großmüthige Engländer.
— Henriette.
18. Die Wandernden.
— Das unvermuthete Wiedersehen, S.
— Die vier Vormünder.
Diana und Endymion.
— Inez de Castro, Tr 5 Soden.[1])
— Die eingebildeten Philosophen.
— Otto der Schütz.
— Der seltene Freier.
Jeder fege vor seiner Thür.
— Die große Toilette.
— Lilla.

Februar.

— Die Liebe nach der Mode.
— Der Apotheker und der Doktor.
— Die Zwillingsbrüder.
— Wind für Wind.
Die modernen Amazonen.
— Der Geburtstag.
— Lanassa.
— Der Vetter in Lissabon.
Das Milchmädchen.
— Die Eifersüchtigen.
Der erste Tod.
— Emilia Galotti.
— Don Juan.
— Graf Essex.
— Leichtsinn und gutes Herz.
Die drei Pächter.

März.

— Thusnelda.
— Die Entführung.
Medea.
Die buchstäbliche Auslegung.
Romeo und Julie.
— Der Herbsttag, L 5 Iffland.
— Veit von Solingen.
Der königliche Schäfer.
— Inez de Castro.
— Liebe wirkt schnell.
— Der Bettelstudent.
— Herbsttag.
— Hamlet.
— Don Juan.

April.

— Graf von Santa Vecchia, Tr 5 Burchard.
— Armuth um Liebe.
Das Leben ein Traum.
— Zemire und Azor. — Divert.
— Glück bessert Thorheit.
— Graf von Santa Vecchia.
12. Hieronymus Knicker, O 2 Dittersdorf.
Mus. von Dittersdorf.
— Der Taumel der Liebe.
— Hieronymus Knicker.
— Die Strelitzen.

[1]) Zum Besten des Armeninstituts.

— Das Findelkind.
— Der Rauchfangkehrer.
— Merope.
Carsis und Zelio, ?
— Die Abenteuer des Herzens.
— Betrug durch Aberglauben.

Mai.

— Geschwind ehe es jemand erfährt.
Die polnische Jagd.
— Die Dorfdeputirten.
— Das Inkognito, L. Ziegler.[1]
— Herbsttag.
— Die Lästerschule.
Das Leben ein Traum.
— Hieronymus Knicker.
— Graf von Santa Vecchia.
— Otto der Schütz.
Die verlassene Kalypso
— Im Trüben ist gut fischen.
. Das Inkognito. — Divert.
— Der Dorfprediger, Sch n. Goldsmith v. F. E. Jester.
Ehrgeiz und Liebe. — Nina.
— Die Gefahren der Verführung.
Der erste Tod.

Juni.

— Die drei Töchter.
Der Lustgarten.
— Der Apotheker und der Doktor.
— Die Quälgeister, L 5 Beck. Ballet.
— Der Dorfprediger.
— Mathilde, Gräfin von Griesbach.
14. Der Talisman, S 2 [Goldoni], Salieri.
— Minna von Barnhelm.
— Das Kleid aus Lyon.
Carsis und Zelio.
25. Dank und Undank.
Die beiden Savoyarden.[2]
— Scheinverdienst, Sch 5 Iffland.
— Das Inkognito. — Pantom. Divert.

Juli.

— Glück bessert Thorheit.
— Die Mündel.
— Der Strich durch die Rechnung. — Ballet.
— Scheinverdienst.
11. Die Zauberflöte, O, Mozart.[3]
— Der Ring, 2. Teil.
— Die väterliche Rache.
Der großmütige Engländer.
— Das rote Käppchen.
Die Entführung.
Daphnis und Daphne.
— Klara von Hoheneichen.
— Der fromme Betrug.
Die Wilden. — Divert.
— Die Zauberflöte.
— Albert von Thurneisen.
— Die Quälgeister.
Die Amerikaner in Spanien, B.
— Die Pilger, Sch, Ziegler.

August.

— Das Inkognito.
Die Amerikaner in Spanien.
— Die Zauberflöte.
— Die unähnlichen Brüder.
Das Gespenst.
— Das große Loos, L 1 Hagemeister. — Der Bettelstudent.
— Graf Essex.
— Bürgerglück. — Divert.
Die Pilger.
— Helena und Paris.
— Herbsttag.
— Die beiden Billets.
Die Wilden. — Divert.
— List gegen Bosheit.
Die Amerikaner in Spanien.
— Die Kolonie, S 2 a. d. Franz.
— Das rote Käppchen.

September.

— Scheinverdienst.
Carsis und Zelio.

[1]) Zum Besten des Armeninstituts. [2]) Letztes Auftreten der Mad. Perrier. [3]) Debut der Mad. Antoine d. jüng. als Königin der Nacht.

— Der Vetter in Lissabon.
— Die Zauberflöte.
— Verirrung ohne Laster.
Die Amerikaner in Spanien.
— Robert und Amalie od. die Kolonie.
Diana und Endymion.
— Lilla.
— Clavigo.[1])
— Die Strelitzen.
— Die Wankelmütige.
Lakons und Phrynens Liebe.
— Mariane.
Das große Loos.
— Graf von Santa Vecchia.
— Der Bürgermeister.
Die Amerikaner in Spanien.
— Der Dorfprediger.
— Der Deserteur.
— Das Ehepaar aus der Provinz, L 4 Jünger.
Die Grazien.

Oktober.

— Clavigo.
Die Grazien.
— Das Inkognito.
Das Milchmädchen.
— Der Kaufmann von Venedig. — Ballet.
— Der Deserteur.
— Die Zauberflöte.
— Die Jäger.
— Das Ehepaar aus der Provinz.
Diana und Endymion.
— Der Barbier von Sevilien.
— Maria Stuart.
— Die Schwiegermütter.
Der Lustgarten.
— Lilla.
— Ariadne auf Naxos.
Der offene Briefwechsel.
— Armut um Liebe.
Der verliebte Zauberer.
— Allzuscharf macht schartig, Sch 5 Iffland.

— Der Revers.
— Der Talisman.

November.

— Die Werber.
— Das Mädchen von Marienburg oder die Liebschaft Peters d. Gr, Sch 5 Kratter.
Die Musen, B.
— Der Deserteur.
— Allzuscharf macht schartig. — Divert.
— Das Mädchen von Marienburg.
— Der Talisman.
— Der Fabrikant.
Psyche.
— Die Kriegslist, L 1 Reitzenstein.
Romeo und Julie.
— Robert und Amalie.
— Felix.
— Die Zauberflöte.
— Die Entführung.
— Rinaldos Rückkehr zur Armida.

Dezember.

— Die philosophische Dame.
— Das rote Käppchen.
— Das Räuschchen.
— Die Zauberflöte.
— Glück bessert Thorheit.
— Der Barbier von Sevilien.
— Das Ehepaar aus der Provinz.
Carsis und Zelio.
— Der Kerkermeister von Norwich, Sch 4 Welisch.
— Daphnis und Daphne.
— Die Zauberflöte.
— Das Mädchen von Marienburg
— Der Apotheker und der Doktor.
— List gegen Bosheit.
Das Lustlager.
— Die eingebildeten Philosophen.
Der fromme Betrug.
— Die Abenteuer des Herzens.
— Vergeltung.
Dorothea.

[1]) Zum Besten der Armen.

1794.

Januar.

— Der Talisman.
— Alte und neue Zeit, L 5 Iffland.
— Die Zauberflöte.
— Der Ring, 2. Teil.
— Die Engländer in Amerika.
Die modernen Amazonen.
Alte und neue Zeit.
— Die Hochzeit des Figaro, O, Mozart.
— Der Kerkermeister von Norvich.
Daphnis und Daphne.
— Helena und Paris.
— Die unvermuthete Wendung, L, n. Mrs. Sheridan, v Jünger.
— Die Zauberflöte.
— Lanassa. — Divert.
— Liebe wirkt schnell.
Die beiden Savoyarden.
— Die Eifersüchtigen.
Leichtsinn und gutes Herz.
— Die Hochzeit des Figaro
— Die Luftschlösser.
Die Capricen der Liebe.
— Die junge Wittwe.
Die zwei Geizigen.

Februar.

— Emilia Galotti.
— Die Zauberflöte.
— Die Hagestolzen, L 5 Iffland.
— Hieronymus Knicker.
— Wind für Wind.
Die Toilette der Venus.
— Die Hochzeit des Figaro.
— Klara von Hoheneichen.
— Die buchstäbliche Auslegung.
Die beiden Savoyarden.
— Die Familie.
Die Toilette der Venus.
— Die Hagestolzen.
— Otto der Schütz.
— Die Werber im Dorfe, S. Gleißner.
— Das Inkognito.
Rinaldos Rückkehr zur Armida.
— Die Zauberflöte.
— Der Adjutant. — Ballet.
— Lilla.

März.

— Er mengt sich in alles, L 5 Jünger.
— Der Narr fürs Geld.
— Die Hochzeit des Figaro.
— Graf von Santa Vecchia.
— Juliane von Lindorak.
Die modernen Amazonen.
— Das Mädchen von Marienburg.
— Die Zauberflöte.
— Der Bürgermeister.
— Er mengt sich in alles.
Das Leben ein Traum.
— Allzuscharf macht schartig.
— Die unvermuthete Zusammenkunft. — Divert.
— Alles aus Eigennutz, L, Beck.
— Die Hagestolzen.
— Die Zauberflöte.[1])
— Jack Spleen.
Nina.
— Die Strelitzen.
Die Amerikaner in Spanien.

April.

1. Der seltene Freier.
Der Lustgarten.
4. Hieronymus Knicker.
6. Alles aus Eigennutz.
8. Der Apotheker und der Doktor.
10. Curd von Spartau.
21. Das Liebesgeständnis, L 5 (Goed. V, 338 Nr. 127). — Der Ritter Amadis.

[1]) Zum Besten der abgebrannten Neuhauser.

23. Alte und neue Zeit.
25. Das rothe Käppchen.
27. Der Wechsel.[1])
Der Ritter Amadis.
29. Der Einsiedler von Karmel.

Mai.

2. Don Juan.
4. Das Liebesgeständniß. — Divert.
6. Nicht mehr als sechs Schüsseln.
9. Der Deserteur.
11. Verirrung ohne Laster. — Divert.
13. Westindier.
16. Der gutherzige Alte.
Die beiden Savoyarden.
18. Er mengt sich in alles.
Der verliebte Zauberer.
20. Julchen oder liebe Mädchen spiegelt euch! L 5 F. X. Huber.
23. Die beiden Billets.
Die drei Pächter.
25. Alles aus Eigennutz.
Die Grazien.
27. Die Hochzeit des Figaro.
30. Das Porträt der Mutter.

Juni.

1. Julchen.
3. Veit von Solingen.
Psyche.
6. Der Talisman.
10. Die Entführung.
Diana und Endymion.
11. Verbrechen aus Ehrsucht.
13. Der neue Demokrit, S. Schmieder, Mus. von Dittersdorf.
15. Die große Toilette.
Der Ritter Amadis.
17. Freundschaft und Argwohn, L, Jünger.
20. Der Bauer mit der Erbschaft.
Die eingebildeten Philosophen.
22. Das Inkognito.
Die maskirte Akademie.
(Da nach der Vorstellung bei den P. P. Theatinern ein Brand auskam, und dadurch das Theater in Gefahr gesetzt wurde, blieb es, da es ausgeräumt werden mußte, bis zum 29. geschlossen.)
29. Freundschaft und Argwohn.

Juli.

1. Julchen.
4. Richard Löwenherz, S, Stephanie d. j, Mus. von Gretry.
6. Der Vetter in Lissabon. — Divert.
8. Die bezähmte Widerbellerin.
11. Richard Löwenherz.
13. Scheinverbrechen, Sch 5.
Medea und Jason, B, Legrand.
15. Hieronymus Knicker.
18. Natur und Liebe im Streit.
20. Bürgerglück.
Die maskirte Akademie.
22. Der Strich durch die Rechnung.
Das große Loos.
— Die Zauberflöte.
25. Scheinverbrechen.
Die Amerikaner in Spanien.
27. Richard Löwenherz.
29. Alles aus Eigennutz.
— Der Baum der Diana, S 2 da Ponte-Neefe, Mus. von Martini.

August.

1. Juliane von Lindorak. — Divert.
3. Wülfing von Stubenberg, Sch 5, Kalchberg.
5. Der Taumel der Liebe.
7. Der Baum der Diana.
8. General Schlenzheim.
Das Lustlager.
10. Die Schauspielerschule.
Medea und Jason.
12. Die Hochzeit des Figaro.
15. Die Hagestolzen.
17. Die väterliche Rache. — Die Grazien.
19. Die Heirath durch ein Wochenblatt.
Der Bettelstudent.
(Wegen des Todes der Kurfürstin bis September geschlossen.)

[1]) Hr. Wolschowsky deb. als Joseph.

September.

28. Wahrheit und Bruderliebe, Sch.
30. Curd von Spartau.
Telemach.

Oktober.

— Rudolf von Creky, S 3 n. Monvel v. Schmieder, Mus. von Dalayrac.
— Der Liebhaber und Nebenbuhler in einer Person.
Pyrrhus und Andromache.
— Rudolf von Creky.
— Weltton und Herzensgüte, Sch 4, Ziegler.
— Thusnelda.
— Lilla.
— Die Zauberflöte.
— Der argwöhnische Ehemann.
— Graf Walltron.
— Die Brandschatzung
Der Ritter Amadis
— Der Fall ist noch weit seltener oder die geplagten Ehemänner, S, Schikaneder, Mus. von Schack (= Lilla, 2. Teil).
— Weltton und Herzensgüte.
— Richard Löwenherz.
— Wülfing von Stubenberg.

November.

— Kronau und Albertine.
Der Ritter Amadis.
— Liebe wirkt schnell.
Die beiden Savoyarden.
— Der liebenswürdige Alte oder der Weg, in der Liebe zu gefallen und zu mißfallen, L 5, Dyk.
— Die Gefahren der Verführung.
Telemach.
— Der Fall ist noch weit seltener.
— Der Minister.
Pyrrhus und Andromache.
— Weltton und Herzensgüte.
— Betrug durch Aberglauben.
— Die Zauberflöte.
— Hamlet.
— Der liebenswürdige Alte.
— Rudolf von Creky.
— Die Schauspielerschule.
— Der seltene Onkel, L, Ziegler.
Hippomenes und Atalanta.

Dezember.

— Die Kriegslist
Die Wilden. — Divert.
— Wahrheit und Bruderliebe.
— Der Fähndrich.
— Das große Loos.
Romeo und Julie.
— Die Lästerschule.
Der großmüthige Engländer.
— Er hat sie alle zum Besten.
— Der Bauer mit der Erbschaft.
Der Bettelstudent.
— Die gute Tochter.
Psyche.
— Freundschaft und Argwohn.
— Die Hochzeit des Figaro.
— Wahrheit und Bruderliebe.
— Camma.
— Weltton und Herzensgüte.

1795.

Januar.

— Das Inkognito.
— Siri Brahe oder die Neugierigen, Sch 3, n. Gustav III., Gruttschreiber.
— Hieronymus Knicker.
— Die Macht der Kindesliebe.
Die Amerikaner in Spanien.
— Die Zauberflöte.
— Der Taumel der Liebe.
— Jack Spleen. — Nina.

— Die Strelitzen.
— Das Porträt der Mutter.
— Die Zauberflöte.
— Der Apotheker und der Doktor.
— Sebastian Spul, L.

Februar.

— Der Wechsel.
— Die Seeoffiziere.
— Zemire und Azor. — Divert.
— Sebastian Spul.
— Heckingborn, Sch 5 n. Rahbeck v. Sander.
— Graf Essex. — Divert.
— Der Vetter in Lissabon. — Divert.
— Die Zauberzither, kom. O, Perinet, Musik v. Wenzel Müller.

März.

— Weltton und Herzensgüte.
— Die Zauberzither.
— Die Strelitzen.
— Der wohlthätige Murrkopf.
Carsis und Zelio.
— Die gutherzige Alte.
Die beiden Savoyarden.
— Das Mädchen von Marienburg.
— Der Fabrikant.
Carsis und Zelio.
— Die Zauberzither.
— Das Inkognito.
— Der Ring, 2. Teil.
— Sisara, bibl. S n. Apostolo Zeno, Mus. v. Simon Mayr (Goed. § 200, 40).
— Sisara.

April.

— Güte rettet oder der Weg zum Verderben, L 5 n. Holcroft, L. F. Huber.
— Psyche, S, Müchler, Mus. v. Winter.
— Die väterliche Rache.
— Fürstenglück.
Der Tod Hektors.
— Freundschaft und Argwohn.
— Der Bettelstudent. — Ballet.
— Lanassa.
— Psyche.
— Der Westindier.
— Stille Wasser sind tief.
Der erste Tod.
— Die Werber.

Mai.

— Betrug durch Aberglauben.
— Der Fähndrich.
Medea.
— Stille Wasser sind tief.
Carsis und Zelio.
— Die Wette oder Weibertreue keine Treue (Così fan tutte), kom. S 4 Mozart.
— Der Jude, Sch 5 nach Cumberland v. Brockmann.
— Güte rettet.
— Das rothe Käppchen.
— Der Jude. — Divert.
— Natur und Liebe im Streit.
— Die Wette.
— Otto der Schütz.
— Der Strich durch die Rechnung. — Divert.
— Der seltene Freier.
Der Lustgarten.
— Das Testament.

Juni.

— Sebastian Spul.
— Die Dorfdeputirten.
— Der Jude. — Divert.
— Glück bessert Thorheit.
— Die beiden Billets.
Die zwei Geizigen.
— Die Erbschaft oder der junge Geizige, L 4 Brandes.
— Der Schmuck.
— Richard Löwenherz.
— Die Geschwister vom Lande.
— General Schlenzheim.
— Die Geschwister vom Lande.
Diana und Endymion.
— Siri Brahe.

Juli.

— Die Familie.
Der verliebte Zauberer.
— Der Barbier von Sevilien.
Richard Löwenherz.
— Die Hagestolzen.
— Der schwarze Mann.
Der verliebte Zauberer.
Das Mädchen von Marienburg.
— Der wiedergefundene Sohn, L.
— Die Zauberflöte.
— Armuth und Liebe.
Telemach.
— Die Zauberflöte.
— Stille Wasser sind tief. — Divert.
— Alte und neue Zeit.
— Der Apotheker und der Doktor.
— Der Jude.
— Maria Stuart.
- Die Zauberflöte.
— Die Gefahren der Verführung. — Divert.

August.

— Helena und Paris.
— Die Schwiegermütter.
Hippomenes und Atalanta.
— Lilla.
— Die Geschwister vom Lande.
Das Lustlager.
— Bewußtsein.
— Richard Löwenherz.
— Sebastian Spul.
— Jack Spleen.
Alexis und Justine, kom. O. Monvel-Neefe, Mus. v. Dezèdes.
- Vergeltung. — Divert.
— Die Schauspielerschule.
— Der fromme Betrug.
Alexis und Justine.
— Klara von Hoheneichen.

September.

— Der Schubkarren des Essigsieders.
Der Bauer mit der Erbschaft.
— Die Entführung aus dem Serail.
— Er hat sie alle zum Besten.
— Zemire und Azor. — Divert.
— Das Findelkind.
— Die Jäger.
— Die eingebildeten Philosophen.
Die Amerikaner in Spanien.
— Maske für Maske, L n. Marivaux, v. Jünger. — Divert.
— Der Revers.
— Lilla.
Camma.
— Die Abenteuer des Herzens.

Oktober.

— Die buchstäbliche Auslegung.
Alexis und Justine.
— Maske für Maske. — Divert.
— Die Mündel.
— Die Wilden. — Divert.
— Lanassa.[1])
— Wind für Wind.
Der schwarze Mann.
— Die Hochzeit des Figaro.
— Graf Walltron.
— Minna von Barnhelm.
— Die Dorfdeputirten.
— Der Triumph der Freundschaft.
Die Liebe vermag alles.
— Die Eifersüchtigen.
Die Liebe vermag alles.
— Der Jurist und der Bauer.
Alexis und Justine.

November.

— Der Triumph der Freundschaft.
Psyche.
— Dienstpflicht, Sch 5 Iffland.
— Zemire und Azor. — Divert.
— Die Liebe nach der Mode.
— Die Entführung aus dem Serail.
— Emilia Galotti.
— Mathilde Gräfin von Giesbach.
— Graf von Santa Vecchia.
— Die Zauberzither.

[1]) In der Titelrolle debütirte Dlle. Kath. Lang.

— Die Zauberzither.
— Das Inkognito.
— Die Zauberflöte.
— Dienstpflicht.
— Die Glücksritter.

Dezember.

— Armut und Edelsinn.
Die drei Buckligen aus Damaskus.
— Die Hochzeit des Figaro.
— Der Geburtstag.
— Allzuscharf macht schartig.
— Die Zauberzither.
— Curd von Spartau.
Die Capricen der Liebe.
— Dienstpflicht.
— Die zwei Geizigen.
Die Capricen der Liebe.
— Armuth und Edelsinn.
— Die drei Töchter.
Der Lustgarten.
— Die Wilden. — Divert.
— Glück bessert Thorheit.
— Die Entführung aus dem Serail.

1796.

Januar.

— Der Paria oder der indianische Weise, Sch.
— Maske für Maske.
Die modernen Amazonen.
— Die Zauberzither.
— Liebhaber und Nebenbuhler in einer Person.
Die modernen Amazonen.
— Der Paria.
— Hieronymus Knicker.
— Was dem einen recht ist, ist dem andern billig, L 3 Brandes.
Medea und Jason.
— Die Wankelmüthige.
— Betrug durch Aberglauben.
— Armuth und Edelsinn.
— Der Postzug oder die noblen Passionen.
Die modernen Amazonen.
— Felix.

Februar.

— Die Nebenbuhler.
— Der Apotheker und der Doktor.
— Wülfing von Stubenberg.
Die Entführung aus dem Serail.
— Wahrheit und Bruderliebe.
— Die große Toilette.
— Die Wilden. — Divert.
— Juliane von Lindorak.
Pyrrhus und Andromache.
— Der Vormund, Sch 5 Iffland.
— Der Talisman.
— Kronau und Albertine.
Pyrrhus und Andromache.

März.

— Der Vormund.
— Die Entführung aus dem Serail.
— Die Engländer in Amerika.
Die drei Grazien.
— Lilla.
— Die Zauberflöte.
— Die Brandschatzung.
Die drei Grazien.
— Sebastian Spul.
— Das rothe Käppchen.
— Hamlet.
— Die Zauberflöte.
— Die Advokaten, Sch 5, Iffland.
— Bürgerglück.
Medea und Jason.

April.

— Die Dorfdeputirten.
— Der wohlthätige Murrkopf.
Der erste Tod.
— Der Vormund.

— Don Juan.
— Die Advokaten.
— Armuth um Liebe. — Divert.
— Die Zauberzither.
— Merope.
Psyche.
— Armuth und Edelsinn. — Divert.
— Richard Löwenherz.
- Don Juan.
— Der Spleen.
Diana und Endymion.
— Die Hagestolzen.

Mai.

— Er mengt sich in alles. — Divert.
— Viktorine.
— Die Zauberflöte.
— Die Advokaten.
— Wind für Wind. — Telemach.
— Der Spleen. — Ballet.
— Das rothe Käppchen.
— Der Fabrikant. — Ballet.
— Die Entführung aus dem Serail.
— Armuth um Liebe. — Divert.
— Die väterliche Rache.
Medea und Jason.
— Bürgerglück.
Das übel gehütete Mädchen, B.
— Alles aus Eigennutz.
Die Amerikaner in Spanien.
— Don Juan.
— Der Fähndrich.
Das übel gehütete Mädchen.
— Die Geschwister vom Lande. — Ballet.
— Albert von Thurneisen.
— Romeo und Julie.
— Der fromme Betrug.
Der Strich durch die Rechnung.
Psyche.
— Das Vermächtniß, Sch 5 Iffland.

Juni.

— Das rothe Käppchen.
— Der Vetter in Lissabon.
Eduard IV.
— Das Porträt der Mutter.
— Oberon, König der Elfen, S 3, Gieseke, Mus. von Wranitzky.
— Oberon.
— Oberon.
— Das Vermächtniß.
— Die Luftschlösser.
— Graf Essex.
— Die Abenteuer des Herzens.
— Die beiden Billets.
— Romeo und Julie.
— Die Entführung.
Deukalion und Pyrrha oder die bevölkerte Erde, B, Crux, Mus. von Lipowsky.
— Alte und neue Zeit.

Juli.

— Richard Löwenherz.
— Die Wölfe in der Herde.
— Das Mädchen von Marienburg.
— Betrug durch Aberglauben.
— Das Inkognito.
Die maskirte Akademie.
— Die Folgen einer einzigen Lüge.
— Die Zauberzither.
— Erwine von Steinheim. — Divert.
— Der Bürgermeister.
— Die Wette.
— List gegen Bosheit.
Der Tod Hektors.
— Oberon.
— Er hat sie alle zum Besten.

August.

— Die Zauberflöte.
— Der Paria.
— Die Hochzeit des Figaro.
— Freundschaft und Argwohn.
Deukalion und Pyrrha.
— Die Zauberflöte.
— Der Spieler, Sch 5 Iffland.
— Die Heirath durch ein Wochenblatt.
Der Bettelstudent.
— Die Lästerschule.

— Daphnis und Daphne.
— Der Spieler.
— Die Wette.
— Der Kaufmann von Venedig. — Divert.

September.

— Ritterliebe, Gemälde a. d. Sagen d. Vorzeit, v. Anton Frhrn. v. Streit, Mus. von Dimmler.
— Das Räuschchen.
— Scheinverdienst.
— Ritterliebe.
— Der Deserteur aus Kindesliebe.
Töffel und Dortchen.
— Die Macht der Kindesliebe.
Töffel und Dortchen.
— Betrug durch Aberglauben.
— Die Schachmaschine, L 4 Beck.
— Wie man eine Hand umkehrt.
— Die Zauberflöte.
— Die Advokaten.

Oktober.

— Die Schachmaschine. — Divert.
— Der Revers.
— Der Apotheker und der Doktor.
— Die verdächtige Freundschaft.
Der Lustgarten.
— Die Kriegslist.
Die zwei Geizigen.
— Die Pilger.
— Die Eifersüchtigen.
Rinaldos Rückkehr zur Armida.
— Das rothe Käppchen.
— Die Familie.
Eduard IV.
— Inez de Castro.
— Im Trüben ist gut fischen.
— Geschwind ehe es jemand erfährt.
Die Wilden in Amerika.

November.

— Zemire und Azor. — Divert.
— Verirrung ohne Laster.
— Die bezähmte Widerbellerin.
Der Ritter Amadis.
— Dienstpflicht.
— Don Juan.
— Die Leichtsinnigen, Sch 4 F. Meisner.
Die militärische Liebe.
— Der Jude.
— Der fromme Betrug.
Der Bettelstudent.
— Der Triumph der Freundschaft.
— Alexander und Kampaspe, B.
— Der Schmuck.
— Die Zauberzither.
— Jeannette.
Deukalion und Pyrrha.
— Otto der Schütz.
Die wüste Insel.

Dezember.

— Oberon.
— Stille Wasser sind tief.
Alexander und Kampaspe.
— Der Spieler.
— Don Juan.
— Veit von Solingen.
Diana und Endymion.
— Aechter Adel und ächte Liebe, L, — Ballet.
— Zemire und Azor. — Divert.
— Vergeltung.
Die Toilette der Venus.
— Der Einsiedler von Karmel.
— Nina oder Wahnsinn aus Liebe.
— Aechter Adel und ächte Liebe.
Pyrrhus und Polyxena.
— Der argwöhnische Ehemann.
— Die buchstäbliche Auslegung.
— Nina.

1797.

Januar.

— Die Schachmaschine.
Eduard IV.
— Viktorine.
— Der Barbier von Sevilien.
— Das Räuschchen.
— Amtmann Graumann.
Pyrrhus und Polyxena.
— Liebe wirkt schnell.
Nina.
— Armuth und Edelsinn.
— Er mengt sich in alles.
— Der Barbier von Sevilien.
— Oberst von Steinau, L 5 Koller.
Eduard IV.
— Maske für Maske.
Die junge Wittwe.
- Die Wette.
— Glück bessert Thorheit.
— Armuth um Liebe.
Das kleine Hesselohe, B.

Februar.

Die unerwartete Zusammenkunft — Ballet.
— Bürgerglück.
Die verlassene Kalypso.
— Das öffentliche Geheimniß.
— Die beiden Billets.
Richard Löwenherz.
— Die Gefahren der Verführung.
Das kleine Hesselohe.
— Die Gefahren der Verführung.
Das kleine Hesselohe.
(Wegen des Todes der Kurfürstin-Wittwe Maria Anna Sophia geschlossen.)

März.

— Die Freundschaft der Weiber.
Der Stammbaum (Erste Fortsetz. der Beyden Billets) L Anton-Wall.
— Das rothe Käppchen.
— Der Spiegel von Arkadien, her.-kom. O 2, Schikaneder, Mus. v. Süßmayer.
· Klara von Hoheneichen.
— Weltton und Herzensgüte.
— Recht und Wohlthat siegt, Sch 5 Kotzebue (= Die Verläumder).
— Der Spiegel von Arkadien.
— Der Apotheker und der Doktor.
— Der Unterschied bei Dienstbewerbungen.
Telemach.
— Die Freundschaft der Weiber.
Medea.
— Lilla.
— Der Spiegel von Arkadien.
— Recht und Wohlthat siegt.
— Athelstan.
- Nina.

April.

— Das Vermächtnis.
— Betrug durch Aberglauben.
— König Lear.
- Die gelehrte Frau.
Der erste Tod.
— Die Entführung.
Der erste Tod.
— Die beiden Savoyarden.
Das kleine Hesselohe.
— Die Schachmaschine.
Alexander und Kampaspe.
— Sebastian Spul.
— Sebastian Spul.
— Der Spiegel von Arkadien.
— Die gelehrte Frau.
Daphnis und Daphne.

Mai.

— Verbrechen aus Ehrsucht.
— Don Juan.
— Die Geschwister vom Lande.
Rinaldos Rückkehr zur Armida.
— Bewußtsein.
— Der Baum der Diana.
— Die Glücksritter.

Deukalion und Pyrrha.
— Reue versöhnt.
– Die unvermuthete Zusammenkunft. — Ballet.
— Das Findelkind.
Medea und Jason.
— Der Baum der Diana.
— Camma.
— Alles aus Eigennutz.
Der gestrafte Entführer, B.
— Liebe und Freundschaft, L 4 Lamprecht.
Der gestrafte Entführer.
— Der Apotheker und der Doktor.

Juni.

— Die Müllerin oder die Launen der Liebe, kom. S. 3 n. „La Molinara" Mus. v. Pansiello.
— Die Engländer in Amerika.
Töffel und Dortchen.
— Die Folgen einer einzigen Lüge.
— Die Müllerin.
— Liebe und Freundschaft.
Töffel und Dortchen.
— Curd von Spartau. — Divert.
— Hieronymus Knicker.
-- Die Liebe nach der Mode.
— Die Hagestolzen.
23. Die Hochzeit des Figaro.
25. Die Schauspielerschule.
Die Amerikaner in Spanien.
27. Heimburg und Maria, L 5 C. F. Bretzner.
30. Die Wilden. — Divert.

Juli.

2. Die väterliche Rache. — Divert.
4. Heimburg und Maria.
7. Der Bauer mit der Erbschaft.
Richard Löwenherz.
9. List gegen Bosheit.
Das kleine Hesselohe.
11. General Schlenzheim.
Das kleine Hesselohe.
14. Felix.
16. Der Kaufmann von Venedig.
Der erste Tod.
18. Der Westindier.
21. Die Entführung aus dem Serail.
23. Juliane von Lindorak.
25. Weiberlaunen und Männerschwäche, L 5 Ziegler.
28. Der Apotheker und der Doktor.
30. Liebe und Freundschaft.
Die verlassene Armida, B, Crux.
31. Die Zauberflöte.

August.

1. Weltton und Herzensgüte.
4. Der Spiegel von Arkadien.
6. Weiberlaune und Männerschwäche.
8. Heimburg und Maria.
11. Der Magnetismus.
Die beiden Savoyarden.
13. Die Schwiegermütter.
Das Rosenfest von Salency.
15. Die Wilden.
18. Das Räuschchen.
20. Das unterbrochene Opferfest.
22. Die Quälgeister.
25. Der argwöhnische Ehemann.
27. Die Schachmaschine. — Divert.
29. Das Mädchen von Marienburg.

September.

1. Jeder fege vor seiner Thür.
Die drei Pächter.
3. Der Strich durch die Rechnung. Divert.
5. Die Freunde, Sch 4 F. W. Ziegler.
Der Luftgarten.
8. Den ganzen Kram und das Mädchen dazu.
Der Bettelstudent.
10. Der Liebhaber und Nebenbuhler in einer Person.
Diana und Endymion.
13. Die Freunde.
15. Jack Spleen. — Die drei Pächter.

17. Armuth und Edelsinn.
19. Die Strelitzen.
22. Die Zauberzither.
24. Henriette.
26. Die Wölfe in der Heerde.
29. Der Barbier von Sevilien.

Oktober.

1. Die Erbschaft aus Ostindien, Sch 4 Bretzner.
3. Viktorine.
6. Die Hochzeit des Figaro.
8. Kronau und Albertine.
Die modernen Amazonen.
10. Recht und Wohlthat siegt.
13. Hieronymus Knicker.
15. Die Geschwister vom Lande.—Divert.
17. Die Erbschaft aus Ostindien.
20. Leichtsinn und gutes Herz.
Der Guckkasten, kom. S, Thümmel, Mus. v. Dimmler.
22. Der Vetter in Lissabon.
Der verliebte Zauberer.
24. Das Testament.
27. Don Juan.
29. Der Fabrikant.
Der verliebte Zauberer.
30. Die Erbschaft aus Ostindien.

November.

2. Cartesius, histor. Gemälde der Vorzeit 2 a. d. Franz. des Bouilly.
Andromache.
5. Oberon.
7. Der Ring, 2. Teil.
10. Der Baum der Diana.
12. Cartesius.
Theseus.
14. Albert von Thurneisen.
17. Das unterbrochene Opferfest.
19. Die drei Töchter.
Töffel und Dortchen.
21. Die Eifersüchtigen.
Töffel und Dortchen.
24. Die buchstäbliche Auslegung.
Nina.
26. Wülfing v. Stubenberg.
28. Sitah Mani oder Karl XII. bei Bender, Sch, Vulpius.

Dezember.

1. Das rothe Käppchen.
3. Sitah Mani.
5. Die große Toilette.
6. Nacht und Ungefähr.
Der Guckkasten.
10. Das unterbrochene Opferfest.
12. Allzuscharf macht schartig.
15. Der Schubkarren des Essigsieders.
Der Kammerhusar, Sch 1 Koller.
17. Der Wechsel.
Deukalion und Pyrrha.
19. Der Ring, 2. Teil.
22. Felix.
27. Romeo und Julie, S.
Der Kammerhusar.
28. Merope.

1798.

Januar.

— Natur und Liebe im Streit.
— Leichtsinn und gutes Herz.
— Der Guckkasten.
— Sitah Mani.
— Die Erbschaft aus Ostindien.
— Das unterbrochene Opferfest.
— Die Zauberflöte.
— Die Mutter, L 5 Gotter.
Das kleine Hesselohe.
— Die Freunde.
— Don Juan.
— Die Schachmaschine.
— Der Vormund.
— Geschwind ehe es jemand erfährt
— Nacht und Ungefähr.

Alexis und Justine.
— Er mengt sich in alles.
— Im Trüben ist gut fischen.
— Das Findelkind.

Februar.

- Der argwöhnische Liebhaber. — Divert.
— Die Mutter.
— Die Zauberzither.
— Die Wankelmüthige.
Die Amerikaner in Spanien.
— Die Advokaten.
— Die Mitternachtsstunde, S 3 Lambrecht, Mus. v. Danzi.
— Der Geburtstag.
— General Schlenzheim.
— Die Mitternachtsstunde.
— Die Abenteuer des Herzens.

März.

– Der Talisman.
— Liebe und Freundschaft.
— Bürgerglück.
— Liebe wirkt schnell.
Der Guckkasten.
— Das Inkognito.
— Die Drillinge.
— Die Mitternachtsstunde.
Töffel und Dortchen.
— Das unterbrochene Opferfest.
— Abällino oder der große Bandit, Tr 5 Zschokke.
— Die Schachmaschine.
— Don Juan.
— Der argwöhnische Ehemann.
Das kleine Hesselohe.
– Der Liebhaber und Nebenbuhler in einer Person. — Der Lustgarten.
30. Die heimliche Ehe, S 2 n. Bertati, bearb. v. K. L. Giesecke, Mus. von Cimarosa.

April.

— Die Versöhnung[1]).
— Alte und neue Zeit.
— Die heimliche Ehe.
— Das Porträt der Mutter.
Die modernen Amazonen.
— Emilia Galotti.
— Don Juan.
— Die Strelitzen.
— Sebastian Spul.
— Die Versöhnung.
— Hieronymus Knicker.
— Nichts über Mädchenlist, P.
Der erste Tod.

Mai.

— Liebe und Freundschaft.
Die drei Grazien.
— Die Entführung.
Der Lustgarten.
— Die Zauberzither.
Pas de deux.
— Der Strich durch die Rechnung.
Der Ritter Amadis.
— Der Schiffbruch oder die Erben, L 1, Steigentesch.
Nina.
— Der argwöhnische Liebhaber.
— Abällino.
— Der Schiffbruch.
Nina.
— Die Lästerschule.
Diana und Endymion.
— Minna von Barnhelm.
— Lilla.
— Die glückliche Rettung, Sch 3 v. ?
— Reue versöhnt.

Juni.

— Die Liebe nach der Mode.
— Der Talisman.
— Heimburg und Maria.

[1]) Vermutlich: Der Bruderzwist oder die Versöhnung, Sch 5 v. Kotzebue. Sonst: Sch 4 v. Guttenberg.

— Betrug durch Aberglauben.
— Die glückliche Rettung.
— Der Jude. — Divert.
— Lilla.
— List gegen Bosheit.
— Das Räuschchen.
— Das rothe Käppchen.
— Die Entdeckung, L 2 n Mrs. Sheridan v. Schmid.
Die Rückkehr des Soldaten aus dem Felde, B.
— Das Vermächtnis.
— Die Wilden.

Juli.

— Die Entdeckung.
Die Rückkehr der Soldaten aus dem Felde.
— Weltton und Herzensgüte.
— Die heimliche Ehe.
— Vergeltung.
Telemach.
— Die Glücksritter.
— Das unterbrochene Opferfest.
— Otto der Schütz.
— Die Entführung aus dem Serail.
— Die Müllerin.
— Der Taumel der Liebe.
— Die Hagestolzen.
— Der Spiegel von Arkadien.
— Hamlet.
— Die Aussteuer, Sch 5 Iffland.

August.

— Die Zauberflöte.
— Der Spiegel von Arkadien.
— Die Wölfe in der Herde.
— Die Aussteuer.
— Curd von Spartau.
— Die Macht der Liebe und der Tonkunst, B.
— Die Luftschlösser.
Die Macht der Liebe und der Tonkunst.
— Der Bürgermeister.
— Elise Gräfin von Hilburg, S 2 n. d. Ital. v. Giesecke, Mus. von Winter.
— Scheinverdienst.
— Er hat sie alle zum Besten.
— Die beiden Billets.
— Der Ring, 1. Teil.
— Der Ring, 2. Teil.
— Elise Gräfin von Hilburg.

September.

— Koketterie u. Schwärmerei, Sch 4.
Telemach.
— Die Erbschaft aus Ostindien.
— Die Mitternachtsstunde.
— Stille Wasser sind tief.
Der Ritter Amadis.
— Der Fähndrich.
Der Schiffbruch.
— Die Hochzeit des Figaro.
— Koketterie und Schwärmerei.
— Die glückliche Rettung.
— Im Trüben ist gut fischen.
— Die Geschwister vom Lande.
— Klara von Hoheneichen.
— Der Mann von vierzig Jahren, L 1 Kotzebue.
Richard Löwenherz.
— Die edle Vergeltung, Sch 5.

Oktober.

— Viktorine.
— Der Mann von vierzig Jahren.
Die zwei Geizigen.
— Die Entdeckung.
Der schwarze Mann.
— Die edle Vergeltung.
— Leichtsinn und gutes Herz.
Der Guckkasten.
— Der Revers.
— Graf Essex.
— Der Sturm, gr. O. n. Shakespeare v. Fr. X. Caspar, Mus. v. Winter.
— Armuth und Edelsinn.
— Armuth um Liebe.

Der Bauer mit der Erbschaft.
— Der Sturm.
— Die Aussteuer.
— Die Hochzeit des Figaro.
— Die väterliche Rache.
— Graf von Santa Vecchia.

November.

Die eingebildeten Philosophen.
— Die Quälgeister.
— Die Brüder als Nebenbuhler.
- Die Familie.
Der erste Tod.
— Die Verschleierte, L 4 n. Federici v. Vogel.
— Die Mutter. — Divert.
— Der Spieler.
— Oberon.
— Die Verschleierte.
— Klara von Hoheneichen.
- Die Brüder als Nebenbuhler.
— Die Zauberzither.
— Verirrung ohne Laster.
— Die Verbannung, Sch 5 Guttenberg.
— Betrug durch Aberglauben.

Dezember.

— Der wohlthätige Murrkopf.
Die Macht der Liebe und der Tonkunst.
— Die Verbannung.
— Der Milzsüchtige.
— Das unterbrochene Opferfest.
— Glück bessert Thorheit.
- Recht und Wohlthat siegt.
Der Deserteur aus Kindesliebe.
Eduard IV.
— Camma.
— Der Milzsüchtige
— Dienstpflicht.
— Lanassa.

1799.

Januar.

— Der brüderliche Contrast, Sch 4.
— Die Zauberflöte.
— Wind für Wind.
Paul und Virginie, B Crux, Mus. von Gleißner.
— Der Milzsüchtige.
— Die edle Vergeltung.
— Der brüderliche Contrast.

Februar

— Die Füchse in der Falle, P 4.
— Lanassa.
Alexander und Kampaspe.
— Die Mitternachtsstunde.
— Thusnelda.
— Bürgerglück.
Paul und Virginie.

II. Verzeichnis der auf dem Faberbräu aufgeführten Stücke[1]).

1782.[2])

August.

7. Die Liebe auf dem Lande, S Weiße, Mus. v. Hiller. — Divert.
22. Dasselbe.

Dezember.

12. Frizl von Mannheim, L 2 Eckardt. Lustspiel 1. — Divert.
18. Zelmor und Ermide, M Wetzl, Mus. v. Heindel. — Das Werk von einem Augenblick, L 2 a. d. Frz.
19. Das Totengastmahl, dargestellt in Don Juan einem ruchlosen Spanier, und dessen darauf erfolgtes Ende, Sch 3 n. Molière. — Divert.
22. „Nimia Doctrina Interitum Parit, oder daß lastervolle Leben und darauf erfolgte Ende des Weltbekannten, Johannis Faust, Doctoris Theologie et Professoris Wittenbergensis, mit Bernardon einen von den Gespenstern übel fexirten Pasagier, unverhoften Zauberer und lächerlichen Stunden-Ausrufer, wobey auch verschiedene Vorstellungen zum vorschein kommen werden."[3])
23. Der Großmüthige, Sch 3 F. W. Wetzl. — Div.
26. Heinrich IV. oder die Jagd, S 3 Weiße-Hiller.
27. Der von 3 Schwiegersöhnen geplagte Odoardo od. die lächerliche Verkleidung, L 3 Haffner. — Die Bauernhochzeit, Div.

1783.

Januar.

1. Das Mondenreich od. die verliebten Kunstgriffe, charakterisiertes S 2 Henisch, Mus. v. Holly. — Divert.
3. Liebe wirkt schnell, L 2. — Der Esel als Deserteur od. die Zigeuner und der Hufschmid, B Link.
5. „Die bezauberte Insel, oder die lächerliche Par Force Jagdt mit Bernardon einem Zauberer von ungefähr, lächerlichen Nachtwächtern Curiösen Docter, und prutalen Baron von Erdtzeißl. Auch Arien u. Veränderungen."[3])
6. Die Miliz od. die lächerliche Werbung, S 2 a. d. Frz. — Der Esel als Deserteur.
8. Bernardon der liederliche Spieler oder so pflegt es zu gehen, L 3 a. d. Ital. — Der Scherenschleifer, komisch-pant. B.

---

[1]) Die im folgenden abgedruckten Spielverzeichnisse charakterisieren die Truppen und das Publikum der Faberbräu-Bühne in einer von dem Spielplan der Nationalschaubühne so stark abweichenden Weise, daß ihr Abdruck trotz der überaus großen Lücken ein zutreffendes Bild ergibt und dadurch gerechtfertigt erscheint. [2]) Vom 7. August 1782 bis 4. März 1783: Wetzlische Schauspielergesellschaft. [3]) Die in Anführungshäkchen („ ") gesetzten Titel geben im folgenden stets den genauen Wortlaut der Original-Zettel wieder.

10. Der sehende Blinde, L 2 n. Legrand. — Lustspiel 2 a. d. Frz.
12. Bernardon der Zauberer ohne es zu wissen oder der beglückte Bräutigam, L 3 a. d. Ital.[1]) — Der gedroschene Liebhaber oder Bleib bei deines Gleichen, B Link.
13. Bernardon der Zerstörer aller guten Absichten, L 3 a. d. Frz. — Der Esel als Deserteur.
15. Lustspiel 1 a. d. Frz. — Der bayrische Hiesel. kom. Pant. Link.
17. Philint und Lucinde oder Eins sucht das Andere, S 2 Erdtmann. — Lustspiel 1.
19. Der begeisterte oder neubelebte Bernardon,[2]) L 3 a. d. Ital.
20. Der bayrische Hiesel.
22. Der Dorfbarbierer oder die lächerliche Haushaltung, S 2. — Ballet.
24. Die Komödie in der Komödie, L 1 a. d. Frz. — Der reiche Prasser mit fremdem Vermögen, mit Bernardon, einem spitzfindigen Bedienten zweier Herren. L 2 a. d. Frz.
26. „Cui Fortuna favet, Sponsa petita manet, das ist Wenn auch Schicksall, Verhängniß, und alle Gewalt der Eltern darwider strebet, so bekommt doch der die Braut, dem Sie von dem Glücke bestimmt ist bewiesen. Deinen bis in Todt getreuen, und nach seinen zweymahlig vermeinten Todt erst beglückten Bräutigam bey dessen Leben sich folgendes Sinngedicht wahrhafft macht.

Nunquam bella Piis nunquam certamina desunt,
Et quocum certet mens Pia semper habet.

mit Bernardon einem in der Liverey verachteten, als Cavalier aber beglückten Liebhaber, und letzt verstellten Juden." — Hanswurst Doktor nolens volens, Div.
27. Die Apotheke, S 2 Michaelis, Mus. v. Blainhoffer. — Divert.
29. Der Lederhändler von Salzburg, oder der durch seinen vermeinten Geist in Verwirrung gesetzte Bräutigam, sonsten die lächerliche Judenschul, L 3. — Ballet.
31. Der affektirte Stallmeister zu Fuß oder die durch einen Zauberring entstandene Verwirrung mit Bernardon, einem Stifter aller Verwirrung. L 3. — Die betrogenen Bauern, Div.

Februar.

2. Zauberei über Zauberei oder der begeisterte u. neubelebte Bernardon. (= 19 I 83.) — Divert.
3. Das Erntefest od. die Schnitter, S 3 Weiße-Hiller.
5. „Der Baron von Rauchenberg, oder Betrug, List und Rauberey, kann wahre Tugend nicht unterdrücken, mit Bernardon und Crispin, zwey boßhaften und durchtriebenen Straffenräubern, und nacherkannten und entdeckten Betrügereyen auf die Gallere verdamten Erzschelmen." L 3 a. d. Ital. — Der grobe Bettler od. der listige Liebhaber, Div.
7. Die Wagschale englischer Gerechtigkeit oder Thomas Morus, Reichskanzler in England, Tr 3. — Divert.
9. Megära die fürchterliche Hexe od. das bezaub. Schloß des Herrn v. Einhorn, sonsten die lebendigen Wandleuchter,[3]) L 3 Haffner.

[1]) „Bernardon erscheint in folgenden Gestalten: 1) als Chavalier, 2) als eine Böhmin, 3) als Reitknecht, 4) als Hausknecht, 5) als alter, 6) als Wirthin." [2]) „Besondere Vorstellungen: 1stens wird Bernardon erschossen, 2tens in einem Mörser gestossen, 3tens Verwandlet sich ein feurige Kessel in verschiedene Figuren. Bernardon erscheint als Geist, als Straßburgerinn, als Democrit und als Bauer. Es werden auch verschiedene Arien gesungen." [3]) „Besondere Vorstellungen erscheinen 1ten unterschiedliche Geister. 2ten fliegt Leander und Bernardon durch die Luft und werden heruntergeschossen. 3ten Verwandelt sich ein Würthshauß in einem Parukenmacherladen wo der Hr. von Einhorn und Crispin auf lächerliche Art frisirt werden. 4ten verwandelt sich ein altes Gebäu in ein Zimmer alwo Hr. von Einhorn, Crispin, Anselmo als Wandleuchter hängen. Es werden auch verschiedene Arien gesungen werden.

10. Die Apotheke.
12. Der Äpfeldieb od. der Schatzgräber, kom. S 1 Bretzner, Mus. v. Gleißner. — Lustsp. 2.
14. Prinzessin Evakathel und Prinz Schnudi, oder „die lächerliche und grosse Bataille, mit dem grossen grimmigen Tartarkcm, Fürst Bamstig und Prinz Schnudi.“ Großh. heroisch-kom. pantom. Ballet i. 2 Aufz. „genommen v. d. Herrn v. Kurz sein lächerl. Trauerspiel gleichen Nahmens.“ Von Link. — Lustspiel a. d. Ital.
16. Der Schuster blauer Montag od. Bernardon der lächerliche Präceptor von Rumpelsdorf, L 3. — Prinzessin Evakathel u. Prinz Schnudi.
17. Das Mondenreich.
19. Der eifersüchtige Verindo oder Bernardon der Zauberer aus Rache,[1]) L 3 a. d. Ital.
21. Megära.
23. Etwas zu lachen im Fasching, oder Burlins und Johanns Faschingstreich, auch die seltsamen Carnevalszufälle. L 3 Haffner. — Divert.
24. Das Erntefest.
26. Lachet wer lachen kann oder die Dienerin eine Frau, kom. S 2 a. d. Ital. [La Serva padrona] v. Pauli, Mus. v. Piccini. — Der zweimal verheiratete Bernardon oder der durch eine Masquerade bald glücklich bald unglücklich gemachte Bräutigam, L 2.
28. Der künstliche Lügner oder der Prahler, mit Bernardon „einem Laufer, Kutscher und Kammerdiener zugleich, Crispin einem tauben Hausknecht, Colombina einer unglücklichen Vorsprecherinn des männlichen Geschlechts.“ L 3 n. Corneille. — Die sieben Schwaben oder die lächerliche Hasenjagd, B Link.

März.

2. Etwas zu lachen im Fasching. — Divert.
3. Charlotte und Petina oder die das Glück hat, führt den Bräutigam nach Hause, S 2 a. d. Ital., Mus. v. Böhm. — Die thörichte Eifersucht oder der Tummelplatz böser Weiber, L 2.
4. Die durch Gegenzauberei aus Rache in Dauer verwandelte Freundschaft (der fürchterlichen Hexe Megära zweiter Teil)[2]) L 3 Haffner.
9.[3], Brigitta oder der Sieg des Kreuzes Tr. 5 v. J. C. S.
14. Samson oder Der Tote ein Sieger, Tr. 5 v. F. W. Weiskern.
16. Stiliko oder die schlimmsten Folgen der väterlichen Liebe, Tr 5 v. A. Schachtner.
19. Joseph oder der von seinen Brüdern erkannte Vicekönig in Ägypten, Sch 2 v. P. Obladen. — Joas, der König v. Juda, Tr 2 v. P. Obladen.
23. Samson und Dalila, oder der in seinem Tode noch siegende Held. (= 14. III. 83.)
25. Eustachius, oder „die durch ein unvermuthetes Geschicke verlohren, auf dem Pfad des christlichen Glaubens aber unverhoft wider gefunden, und durch die Marterkrone mit dem Vater zugleich siegende Söhne.“ Tr 5 Andreas Schachtner.

[1]) „Bernardon erscheint als Soldat, als Jäger, als Bauer, als Eremit und als Satir, woben verschiedene Arien gesungen werden. Bernardon wird verfolgt, springt in ein Gebüsch, welches sich in ein Zelte verwandlet, woraus Colombina als Offizier kömmt, von mehreren Soldaten begleitet, singt eine Arie.“ [2]) „Verwandlungen: Die Hängleuchter verwandeln sich in 3 Bäume, ein Binderwerkstatt in ein Schiff, auf welchem Odoardo, Anselmo und Crispin Schiffbruch leiden, ein Tisch in ein Gefängniß.“ [3]) 9. März bis 17. April: bürgerl. Stadtmusikanten; vgl. oben S. 69 ff.

30. Der sächsische Prinzenraub od. die von dem Himmel beschützte Unschuld, Sch 3 v. H. Porsch.

April.

2. Aloysius Gonzaga, od. die Wirkung eines wahren Berufs, Sch. 5 v. F. R.
6. Johannes von Nepomuk od. die hellglänzende Sonne der Beichtiger, Tr 5 v. A. Nuth.
9. Die Sündflut od. das in dem Wasser erstickte Lasterfeuer der damals sündigen Welt, Tr 3 v. B. K. — Der reiche Prasser und der arme Lazarus, Tr 2.
14. Dasselbe.
16. Genovefa oder unauslöschliches Tugendlicht ehelicher Treue, Tr 5 J. Praun.
17. Margaritha von Cortona oder das verlorene doch wiedergefundene Schaf, Tr 3 v. J. K.

Dezember.

4.[1]) Der Schneider und sein Sohn, L 2. — Jost von Bremen, L 2.
7. Die Poeten nach der Mode, L 3 Weiße. — Engl. Tanz.
8. Der Hofmeister od. das Muttersöhnchen, L 3 n. Goldoni v. Schröder.
10. Die Drillinge, L 4 n. d. Frz. v. Bonin.
11. Der Edelknabe, L 1 Engel. — Der Jurist u. der Bauer.
15. Gianetta Montaldi, Tr 5 Schink.
17. Die drei Jackerl od. die lustige Spazierfahrt aus der Hölle. — Herzog Michel, Nachsp. 1 Krüger.
19. Die große Batterie, L 1. — Die unerwartete Zusammenkunft oder der Naturaliensammler, L 2.
21. Der Furchtsame, L 3 Haffner.
22. Der blinde Lärm od. das Gespenst auf dem Lande, S 1. — Nachsp.
23. Burlin, der Diener, Vater und Schwiegervater in einer Person, L 3.
26. Nicht mehr als sechs Schüsseln.
28. Die drei Jackerl. — Der Irrtum, Nachsp. 1.
30. Die Wohlgeborne oder Heiraten macht alles gut, L 5 Stephanie d. j.

1784.

Januar.

2. Der Postzug od. die nobeln Passionen. — Der Schreiber, Nachsp.
4. Die verkappte Braut oder die gnädige Vaterstrafe, L 3. — Der banquerottirte Schwefelhölzlkrämer, Nachsp.
9. Die unähnlichen Brüder oder wie mans treibt, so gehts, L 5.
11. Der Podagrist, L 1 Weidmann. — Darauf S 1 v. Ratschky. — Tanz.
12. Der doppelte Oktavio oder der Bediente als Herr, L 2. — Georg Dandin, Nachsp. 1.
14. Der hochzuehrende Herr Vetter, L 3. — Die reisenden Komödianten, Nachsp. 1.
16. Die wohlthätige Witwe oder Kasperl die lächerliche Zwergldame, L 3. — Nachsp.
19. Der Plauderer oder Was der eine gut macht, verdirbt der andere, L 3. — Die Gouvernante oder die lächerliche Hofmeisterin, S 1.
21. Die getreue Prinzessin Pumphia. Parodie in Versen.
23. Doktor Guldenschmitt, L 5.

[1]) 4. Dezember bis 24. Februar 1784: Vinzenzische Gesellschaft deutscher Schauspieler.

25. Doktor Johann Faust, Sch 3.[1])
28. Il Servo Giocco oder Was einer gut macht, verdirbt der andere, L 3. — Ungar. Solo.
30. Der verzauberte Ring Cynthio od. die neueste Art Schulden zu bezahlen, L: — Ungar. Solo.

Februar.

1. Kasperl, der übelbelohnte Briefträger oder Dummheit straft sich selbst. — Bastien und Bastienne oder in der Liebe muß gezankt sein, S 1 a. d. Frz.
6. Oda die Frau von zween Männern, Tr 5.
8. Der Schneider und sein Sohn. — Die Zwergldame, Nachsp. — Ungar. Solo.
13. Der argwöhnische Liebhaber, L 5. Bretzner.
15. La dame invisible od. die spukende Witwe, L 3. — Der sehende Blinde.
16. Der Furchtsame.
20. Colombina polita oder Was thut nicht Frauenlist? L 3.
22. Der verwirrte Hof von Belvedere od. Kasperl als Fürst, Burleske 3.
23. Kasperl der unglückliche Bräutigam od. das verschmitzte Kammermädchen, sonst auch Weiberlist ohne Grenzen[2])
24. Die Barbierlist oder Welches Schloß ist der Liebe zu fest? N. d. Span. v. Bock.

Dezember.[3])

5. Der Herr im Hause oder der Mann, der alles und doch nichts weiß, L 3 Anton-Wall. — Nachspiel.
6. Die Raubvögel, L 4 Schikaneder.
9. Der Mann lauft uns selbst in die Falle, L 2. — Der sich selbst zum Schaden redende Plauderer, L 2.
10. Wilhelm und Marianna oder die Braut im Testament, L 2.[4]) — Der verzweifelnde Liebhaber, Nachsp.
13. Aesopus in der Sklaverei oder die große samnische Wette, L 3.
14. Philint und Cleone, L 2. — Alter hilft nicht vor Thorheit, Nachsp. 2.
16. Das bestrafte Mißtrauen, Sch 3. — Weder Einer noch der Andere, Nachsp.
17. Marianne, die glücklich und unglückliche Waise, L 3. — Nachsp.
19. Die bürgerliche Dame oder die bezähmten Ausschweifungen eines zügellosen Eheweibes, L 3 Haffner.
21. Der zur Besserung gebrachte Verschwender, L 5.
23. Das Opfer der kindlichen Liebe oder der Chargen-Verkauf, L 1. — Der Zank auf dem Lande, L 2.
27. Die drei Lyranten oder das lustige Elend, S 2. — Nachsp.
28. Die Zaubertrommel des Phöbi oder Crispin ein Zauberer zum Nutzen seines Herrn, und Frontin ein durch unglaubliche Zufälle fast zur Verzweiflung gebrachter Bräutigam L 3.

---

[1]) Personen:

Herzog von Parma . . .	Hr. Tanzwohl.	Mephistophiles	Hr. Linder.
Doktor Johann Faust . .	Hr. Richter, d. jüng.	Kasperl	Hr. Schlözzer.
Wagner, sein Diener . .	Hr. Richter, d. ält.	Ein Hofrath	Hr. Hartl.

Unter den Präsentationen kommen vor: 1. Der grose Goliath und der kleine David. 2. Delila und Samson. 3. Judith und Holofernes. 4. Die schöne Helena. 5. Lukretia. 6. Furien.

[2]) „Unter den Verkleidungen erscheint: Colombina, als Gärtnerin, als Zigeunerin, und als jenischer Student. Kasperl als lächerlicher Famulus, als dummer Briefträger, listiger Savojard und ungeschickter Reitknecht.“ [3]) 5. Dezember 1784 bis 16. März 1785: Lorenzonische Gesellschaft.
[4]) Von einem unbekannten Theatergönner zu Freising verfaßt.

1785.

Januar.

1. Dithmar und Wulfo oder So verzeiht ein Christ, Tr 5 Schumel.
2. Der Kühehirt oder der Bettler ein Dieb, L 2. — Die Verwirrungen oder Lipperl in der Gala, L 2.
7. Der schwarze Mann, P 2. — Nachsp.
9. Der beschäftigte Hausregent oder das in einem unvermutenden Todfall verkehrte Beilager der Fräulein Fanille, L 2 Haffner. — Die Hauszänkerin, S 1.
10. Die drei Lyranten. — Nachsp.
12. Philint und Laura oder die schlaue Liebe, S 2. — Nachsp.
14. Der artige Komödiant oder die großmütige Freundin, L 3. — Nachsp.
16. Immer was Neues, selten was Gutes oder die galante Engländerin, L 3 a. d. Ital. — Nachsp.
17. Der künstliche Lügner, a. d. Span. v. H. F. Sauderst. — Lipperle der der desperate Spieler, L.
19. Der Zanksüchtige oder die rechtmäßige Erbin, L 3. — Nachsp.
26. Die ungleiche Heirat oder die zärtliche Kranke in der Einbildung, L 2. — Wahre Liebe verlacht die Verläumdung, S 1.
30. Cupido in der Sklaverei oder die durch Sturm und Klippen, Juden und Türken verfolgte Bellanda, mit Lipperle, einem Vetter, nach der Mode curieusen Offizier und verstellten Juden. L 2. — Philint und Cleone.

Februar.

2. Die in den Tod gehende Unschuld ... vorgestellt an Genovefa. — Nachsp.
4. Die unglückselige Gelehrsamkeit oder ... Johann Faust.[1])
13. Die Folter oder der menschliche Richter. — Judith und Holofernes oder das befreite Bethulien. Sch 3.
14. Die durch vergiftete Lästerzungen zum grausamsten Tod gesuchte, durch die Vorsehung des Himmels aber von dem eigenen Sohn glücklich errettete Unschuld in Hirlanda, einer englischen Herzogin. Sch.
16. Die Eroberung von Sant Lucia. Dr. a. d. Franz. vom Verf. der „Schlacht bei Margareten". — Thomas Morus, Reichskanzler von England, Sch 3.
18. Die meißnerische Tugendsonne oder der baierische Stadt und Landpatron heilige Benno, ein hilfreicher Vater und Ausspender seiner Schätze gegen die Armen.[2])
20. Die glückliche Jagd, L 2. — Der Nachtwächter oder Wer hat die Wette verloren? Nachsp. 1.
21. Albert und Röschen, L 2 Bock. — Die beiden Fächer.
23. Die Wagschale römischer Gerechtigkeit, dargestellt in Tito, ehemaligen Burgermeister zu Rom. — Inkle und Yariko, Tr 1 Pelzel.
25. „Der wahre Tugendspiegel aller frommen Jungfrauen, dargestellt durch das geduldvolle, und geistreiche Leben, auch glorreichen Tod der heiligen Nothburga. Ehemals gewesenen Beschliesserin in dem uralt gräflichen Schloß Rottenburg in Tyrol. Eine sehr auferbäuliche aus wahren Historien genommene mit schönsten Lehrsätzen versehene Aktion. Unter andern Auszierungen wird eine herrliche Wolken-Glory unter schöner Beleuchtung ersehen".

---

[1]) Den genauen Wortlaut des Zettels siehe S. 499; nur wo dort „Hanswurst", steht hier „Lipperle" und während dort durch Marionetten, wurde hier von Schauspielern das Stück gespielt.

[2]) „Darauf wird der Leichnam des heiligen Benno unter einer prächtigen Auszierung gezeiget, wobey Baierland, die Katholische Kirche, die Andacht und Treue dem großen Landespatron in gebundener Rede verehren und mit Chorus schließen."

27. Die seidenen Schuhe oder die schöne Schusterin. — Die Goldmacher, L 1.
28. Miß Jenny oder die Uneigennützigkeit, L 2. — Der Nachtwächter.

März.

2. Die Wirkung von Natur und Liebe, L 3. — Die Eroberung von Sant Lucia.
16. Die in den Tod gehende Unschuld.

April.

17.[1] Die schlaue Magd, S 3 a. d. Ital., Mus. v. Tozzi.
28. Dasselbe.

Mai.

1. Das Spiel des Zufalls, S 2 a. d. Ital., Mus. v. Piccini.
8. Leonhard Ritt, der Bänkelsänger, S 2, Mus. v. Gleißner.
17. Das Spiel des Zufalls.
19. Hans der Schuhflicker, S 2 a. d. Frz.

Juni.

2. Dasselbe.
6. Milton und Elmire, S 2, Mus. v. Jos. Michel.
9. Das Spiel des Zufalls.
16. Der Erntekranz, S 3, Mus. v. Gleißner

August.

8. Der König auf der Jagd, S 3, Mus. v. J. Michel.

Oktober.

24 Die Dorfgala, S 3 Gotter, Mus. v. Moßmayr d. j.

November.

23. Das Fischermädchen, S 2 a. d. Ital. Mus. v. Piccini.

1793.

April[1].)

2. Der Familienpokal oder der militärische Hausvater, Sch 5 Schletter.
3. Der Gutsherr oder Hannchen und Görge, O 2 Dittersdorf.
4. Der blinde Harfner. Ritterschauspiel aus den „Sagen der Vorzeit“ von Veit Weber.
7. Die Abentheuer einer Nacht oder die zwei lebenden Toten, L 3. — Die Dorfkirchweih oder Gelegenheit macht Diebe. Ballet v. Jungheim.
10. Wer ist sie? L 3 Schröder. — Die reisenden Schauspieler oder Arlekins Leben und Tod. Schattenpantomine v. Jungheim.
24. Rache für Weiberraub, Tr 4 Ziegler.
28. Aurore, das Kind der Hölle, Sch 5 Soden
29. Oberon, König der Elfen, O 3 Wranitzky.

Mai.

2. Das Galeriegemälde, Sch 5 Hensler.
5. Der dumme Gärtner, S 2 Schikaneder.

Dezember.

6.[2]) Curd von Spartau, Sch 4 Beil. — Herzog Michel oder die Nachtigall, Rom. S 1.
8. Der Gutsherr als Schiffspatron, O 2 Dittersdorf.

---

[1]) 17. April bis 23. November: Gesellschaft des Virgilius Michel. — 2. April bis 5. Mai: Voltolinische Gesellschaft. [2]) Aus: „Theaterbothe von der kurpfalzbaierischen Haupt- und Residenzstadt München während des Aufenthalts der v. Hofmannischen Schauspielergesellschaft am Faberbräutheater daselbst vom 6. Dez. 1793 bis den 25. Juli 1794. Herausgegeben von Gottlieb Kölbel, Mitglied dieser Gesellschaft. — Gedruckt auf Kosten des Verfassers“. (Hof- und Staatsbibl. München, Bavar. 1482 p.)

10 Der Waffenschmied von Worms, L 4 Ziegler. — Die böse Zeit oder der Teufel hat ihm zum Weib geholfen. S 1.
11. Graf Walltron.
13. Die beiden Antons oder der dumme Gärtner. — Die Komödie in der Komödie.
15. Otto der Schütz, Prinz von Hessen, Sch 5.
17. Die eingebildeten Philosophen, O 2. — Die Komödie in der Komödie.
19. Die kindliche Liebe, Sch. 3 — Der Kinderspiegel.
20. Das listigeBauernmädchen oder das Tulipanengeschlecht, Kom. O 2.
22. Die geistliche Braut als weltliche Hochzeiterin, L 5 Blumhofer.
23. Das listige Bauernmädchen.
26. Hanns Dollinger, Sch 4.
27. Philippine Welserin, Tr 3.
30. Ariadne auf Naxos. — Der Nachtwächter, S 1.

1794.

Januar.

1. Doktor und Apotheker.
3. Bucentaurus, Tr 5.
5. Hans Dollinger.
6. Die getreuen Unterthanen, L 3. — Der Nachtwächter.
8. Medea und Jason, M 1. — Herzog Michel.
9. Stadt und Land, L 3.
12. Kunz von Kaufungen oder der sächsische Prinzenraub, Sch 5 Neumann.
14. Gutsherr als Schiffspatron.
15. Hamlet, Prinz von Dänemark, Tr 6 (!).
16. Zwei Uhren und kein Geld im Sack, L 5.
19. Philippine Welserin.
20. Die getreuen Unterthanen. — Die böse Zeit.
21. Die Postknechte oder die Hochzeit und keine Braut, L 5 Schikaneder.
23. Otto der Schütz.
26. Mathilde von Altenstein, Ritterschausp. 5 Senefelder.
28. Die christliche Judenbraut, Kom. O 2.
30. Desgleichen.
31. Rache für Weiberraub, Tr 4.

Februar.

2. Stolz und Verzweiflung, Sch 3. — Die Gouvernante, S 1.
4. Ignez de Castro.
6. Die beiden Savoyarden, S 2. — Die Rache, L 2 Graf Brühl.
9. Camma, die Heldin Bojariens.
11. Erziehung macht den Menschen, L 5.
13. Der Edelknabe. — Nina od. Wahnsinn aus Liebe.
16. Der militärische Besenbinder, L 3.
18. Die Luftschiffer, L 3. — Die beiden Savoyarden.
20. General Schlenzheim, Sch 4.
23. Der Stadthalter, Tr 5.
24. Camma.
25. Der lustige Hausknecht oder sie träumten von Paris. — Die Gouvernante.
27. Doktor und Apotheker.

März.

2. Das rote Käppchen.
3. Der von drei Schwiegersöhnen geplagte Odoardo, L 2.
4. Der Furchtsame.
6. Klara von Hoheneichen.
9. Skizzen rauher Sitten unsrer guten Vorältern, Sch 5.

10. Das rote Käppchen.
12. Mathilde von Altenstein.
14. Die Rache. — Herzog Michel.
16. Der militärische Besenbinder, L 3.
19. Männerschwur und Weibertreue, Rittersch 5.
23. Männerstolz und Weiberehre, Sch 4.
25. Männerschwur und Weibertreue.
28. Lanassa.
30. Die Schellenkappe od. die Zaubertrommel, O 4 Schikaneder.
31. Desgl.

April.

3. Der taube Liebhaber, L 2. — Röschen und Colas, O 1.
4. Die drei Töchter, L 5.
6. Die Zaubertrommel.
8. Emilia Galotti.
9. Die Zaubertrommel.
10. Klara von Hoheneichen.
13. Nabuchodonosor, od. der Feuerofen zu Babylon. Eine bibl. Geschichte in 4 Abhdlgn. m. Musik.
14. u. 15 Desgl.
16. Genovefa, Sch 5.
18. Der sterbende Jesus und der Tod Adams, Sch 2.
(18.—24. Theater geschlossen).
25. Die Entführung aus dem Serail, O 3.
27. Genovefa.
28. Der redliche Landmanu, L 5 Schikaneder.

Mai.

1. Die Zaubertrommel.
4. Krook, Tr 5.
5. Sophie od. der gerechte Fürst, Sch 3.
7. Die Tochter Jephte. Bibl. Tr 5 von Rittershausen.
8. Der Schneider und sein Sohn, L 2. Evakathel und Schnudi, Posse 2.
11. Dagobert, König der Franken, Tr 5.
12. Adelheid von Veltheim, O 4.
14. Die Zigeuner L 5.
16 Johann von Nepomuk, Tr 5.
18. Der Feuerbär oder Sormet der Zauberer, Sch 4.
19 Adelheid von Veltheim.
21. Johann von Nepomuk.
22. König Lear.
25. Die Ordensbrüder, Tr 4.
26. Desgl.
29. Die Zaubertrommel.
30. Der Maitag.

Juni.

1. Die schöne Banise, L 5.
2. Der redliche Landmann.
1. Laura Rosetti, Sch m. Ges. 3.
5. Soliman II., L 3.
6. Der Maitag.
5. Ottokar, König in Böhmen, Sch 5.
10. Der Sturm, L 3.
12. Die Komödie in der Komödie. — Der Nachtwächter.
15. Amors Zauberpfeife, Pantom. 2. — Er soll sich schlagen, L 1.
16. Der Theaterkitzel, L 1. — Amors Zauberpfeife.
20. Fernando und Yariko, Sch m. Ges. 3.
22. Andromeda und Perseus, M 1. — Der Eichenkranz, Sch 1.
24. Megära od. die fürchterliche Hexe. P 3.
26. Der Jurist und der Bauer. — Die böse Zeit.
27. Die Zaubertrommel.
30. Der Stein der Weisen, L 3.

Juli.

2. Laura Rosetti. — Der von drei Schwiegersöhnen geplagte Odoardo.
3. Das Armeninstitut, Sch 3.
21. Der Deserteur aus Kindesliebe.
23. Die beiden Antons.
25. Die glücklichen Bettler.

Die Thätigkeit der v. Hofmannischen Gesellschaft in München läßt sich für die nächsten Jahre (1794—1798) nicht durch eine lückenlose Folge von Theaterzetteln veranschaulichen. Dagegen enthalten die Censur-Akten des kgl. Kreisarchivs interessante Angaben über verbotene und erlaubte Stücke, die Hofmann einreichte.

Verboten wurden ihm, 1794: Die Wiedereroberung von Mainz. — Die Wirthin mit der schönen Hand. — Alf von Dülmen. — Agnes auf Falkenstein. — Wer war wohl mehr Jud?

Erlaubt wurden ihm, 1794: Vater-Freuden und Leiden. — Der Familienpokal. — Graf Bergwald. — Amazilie. — Meßner der Zweite. — Das Regensburger Schiff. — Die liebreiche Stiefmutter. — Das Armeninstitut.

Verboten wurden 1795: Die Fürstin. — Cuenna und Vivonne oder Rache und Untreue. — Minnespiel und Ritterwort — Edelmuth und Rachsucht. — Taffieri und Blanka. — Karl von Stralenberg. — Leidenschaft und Pflicht. — Margaretha die Maultasche. — Viel Lärm um ein Strumpfband. — Alexander Menzikoff. — Friedrich Graf von Werthenthal. — Die verstoßene Tochter oder Edelmuth stärker als Liebe, Sch v. Joh. Gnad. — Das Einverständnis oder Auch unter den besten Fürsten kann so etwas geschehen. — Clara oder der Triumph erster Liebe. — Deutscher Biedersinn und deutsche Liebe. — Die lustigen Weiber in Wien. — Der Page. — Liebe und Religion. — Maria von Kollenau oder die deutsche Hausmutter, Tr von B. C. — Leidenschaft und Liebe, Tr v. Vulpius. — Clara von Lauenstein oder die Tempelritter und das Vehmgericht.

Erlaubt wurden 1795: Doktor Flappert, L 5 Brezner (zuerst 1. III. 95). — Noch gut, daß es so kam oder hoffe man auf Verwandte. — Die neue Emma. — Der Freundschaftsdienst. — Die Erbin. — Liebe und Reue. — Die schöne Sünderin. — Catharina oder die vornehme Bäuerin. — Karl von Eichenhorst. — Rechtschaffenheit und Betrug. — Nuriad oder der gute Genius. — Die belohnte Vaterlandsliebe. — Der Instinkt. — Der seltene Onkel. — Die Königin der schwarzen Inseln. — Der Lumpensammler oder ein gutes Herz ziemt jeden Stand. — Thomas Moore.[1]) — Der Auditor, Sch Cremeri. — Die Erbschleicher, L Gotter. — Graf Wipprecht von Groizsch. — Lottchen und Eloise oder die zwei Hochzeiterinnen. — Fansan oder die Milchbrüder, L n. d. Franz v. Joh. Jakob Chr. von Reck. — Doktor Fausts Leibgürtel, P 1 Mylius-Schink.

Verboten wurden 1796 und 1797: Der unruhige Wanderer oder Kassperls letzter Tag (v. K. F. Hensler). — Naamah. — Die steinerne Brücke zu Regensburg. — Die zwei Ringe, ein persisches Märchen (= Kotzebues, ‚Sultan Wampum'; vgl. das Verbot aller kotzebuischen Stücke, S. 180). — Schach Hussein oder das redende Schoßhündchen. — Wind und Wetter oder Julie auf der Insel Thamos. — Graf Ulrich von Achalm. — Die Grafen Guiscardi, Tr 5 Ehrenberg. — Der Sturm von Boxberg. — Der Geisterbeschwörer, v. Brezner. — Mohamed Quirly. — Die Negersklaven. — Tugend und Laster, Tr 5 A. W.

[1]) Gleichzeitig mit diesem Stück reichte Hofmann am 19. Dez. 95 Ifflands Schauspiel „Friedrich von Oesterreich" ein, doch findet sich kein Censurbescheid darüber. — Ohne Censurerlaubnis führte Hofmann auf: „List und Liebe". Zur Rechenschaft gezogen, giebt er an, das Stück sei der in der Lipperlhütte des Lorenzoni über hundert Mal gespielte „Nachtwächter von Boxdorf", dessen „geschmackbeleidigenden Titel" er blos geändert habe.

Heidemann. — Die Frau eine Schlange, tragik. Märchen. — Das grüne Vögelchen, philos. Märchen. — Der König der Geniusse oder die treue Magd. — Zobeis. — Der Triumph der Freundschaft. — Das Unglück der Donna Elvira, Königin von Navarra. — Die entwaffnete Rachgierde. — Die philosophische Prinzessin oder das Gegengift.

Erlaubt wurden 1796 und 1797: Schalk Amor oder die geschiedene Frau. — Die Galoppade. — Die Reise nach der Stadt (Iffland). — Minnona oder die Angelsachsen. — Die Waffenbrüder, Tr v. B. Stein. — Margarethe von Thüringen. — Lohenstein und Hohenburg. — Don Quixote der zweite, kom. Singsp. Thal und Reue oder Verbrechen aus zerütteter Oekonomie Sch 4 Tilly (5. Okt. 96 aufgef.). — Lohn und Strafe, v. Schletter. — Es ist Friede, ländl. Dr. von J. C. Bock. — Rachsucht im Tode. — Das Glück ist kugelrund oder Kasperls Ehrentag. — Der Soldat von Cherson. — Vendelino, Tr v. B. Pfeuser. — Die Verschreibung, L 1 Du-Fresny. — Die Grafen von Toggenburg, Tr v. Crauer. — Der Rabe; Turandot; König Hirsch, von Gozzi. — Die Schwärmereien des Hasses oder der Liebe (v. L. Hempel). — Der Richter. — Das Intelligenzblatt. — Die Grafen Waldau, Tr v. F. G. Frühwürth. — Die Deutschen in Paris. — Die Wette oder Treue siegt, L v. Friedr. Leo. — Der Selbstbetrug. — Die deutsche Hausmutter. — Der Wilde in Frankreich, Sch v. Friedr. Wieting. — Das Mißverständnis. — Marianne von Lindheim oder Weibergröße und Männerschwäche, Sch v. Fr Chr. Braun. — Die Geisterburg. — Der gute Kaiser, Sch 3 Cremeri. — Die Tochter der Finsternis, Sch nach Sodens Aurore. — Imogen („aus dem Shakespeare"). — Der jämmerliche Kaufmann. — Der Fürst und sein Kammerdiener, L von Hagemann. — Tobias Löwenherz oder Wasser- und Feuerprobe — Der edelmüthige Soldat Sch 1 aus d. Franz. — Laura Molise Tr 5 von Fr. J. — Weiberlaunen und Männerschwäche, Sch 5 Ziegler. — Die Freunde, Sch 4 Ziegler. — Eugen der Zweite, der Held unserer Zeit. (Hensler.) — Blinde Liebe stürzt in Gefahr. — Der gutherzige Sohn, L n. Florian v. Schmieder. — Der Tag der Freuden. — Kein Platz im Gasthofe, Posse v. M. H. Arvelius. — Der Alte überall und nirgends, Sch v. Hensler. — Unerwartete Hülfe, Sch v. W. Ehlers. — Juliane von Allern. — Die Aussteuer (Iffland). — Die doppelte männliche Rache oder das Abentheuer.

Am 13. April 1797 führte Hofmann auf: Die Verzweiflung des Judas Ischarioth und die Freunde Jesus an seinem Grabe. Bibl. Trsp. 5 von R.

III. Verzeichnis einiger auf dem Bauhof aufgeführter Stücke.

(Marionettenstücke.)

1783.

Dezember.

26. (od. 28?) „Mit gnädigster Bewilligung wird hier der Schauplatz eröffnet, auf selben, mit prächtig gekleideten Marionetten aufgeführt, ein aus der wahren Geschicht gezogenes Schauspiel, betittelt:

Der aus dem Wasser hervorbrennende Tugendstern, dargestellt an dem grossen Blutzeugen und böhmischen Schutzpatron Johann von Nepomuk. Wobey nebst anderen Dekorationen, der Leichnam des heiligen Johannes unter einer prächtigen Auszirung u. Beleuchtung gezeiget und sodann mit einem Chorus geschlossen wird. — Den Beschluß macht ein modestes Nachspiel."

30. (od. 31?) Der durch weibliche Vorsichtigkeit der Hölle entrissene Menandro, eines reichen Wechselherrns Sohn aus Leipzig od. der schön u. tugendhafte Wittibstand einer sinnreichen Dame Dorimene, mit Hanswurst, einem verzagten Reisegefährten, zur Höll intriganten Beutelschneider, lächerlich verstellter gnädiger Frau u. letztens beglückten Bräutigam der schönen Fiameta.

1784.

Januar.

(1?) „Die über Vernunft, und alle menschlichen Leidenschaften herrschende Eifersucht, dargestellt in dem affaischen König Arideno. Sonst aber die in Mitte der Todtengruft beglückte Braut Rosibella, mit Hanns-Wurst einen listigen Kupler, und für seinen eigenen Nutzen und Vortheil sehr besorgten Diener. Wobey sich im Garten, ein herrliches Trauergerüst, und endlich eine besonders sehenswürdige Beleuchtung zeigen wird." — Nachkomödie.

2. (od. 3?) Der galante Stallmeister zu Fuß oder der durch einen bezauberten Ring gänzlich um den Verstand gebrachte Liebhaber, L a. d. Ital.

6. (od. 7?) „Der Orakelspruch zu Delphis oder der unwissende Vatersmord. Sonst der Streit zwischen Edipus und Leus König der Athenienser, worinn Hanns-Wurst Vorstellet einen verzagten Soldaten, lächerlichen Proviant-Meister, lustigen Schatzgraber und einen unbarmherzigen Kindermörder."

— Der Spieler oder Colombina polita, oder die tugendvolle Ehefrau, S u. L.

— „Mit prächtig gekleideten Marionetten wird aufgeführt: ein mit vielen Auszierungen des Theaters versehenes, recht schönes Schauspiel: Die unglückselige Gelehrsamkeit, oder Ubi Intelectus, ibi etiam doctrina, Wo das Licht des Verstandes glänzet Dort blühen auch die Wissenschaften. Dargestellt in dem zu seinem Untergang gelehrten Johann Faust doctore et Professore Theologiae Wirtembergensi. Worinn Hannswurst vorstellet einen übel ausgezahlten Studenten, den von vielen Geistern geplagten Famulus, einen Drachen-Reiter, zuletzt aber einen lustigen Nachtwächter.

NB. An dem Hofe zu Parma werden gezeigt 1. Die römische Lucretia, 2. Judith

und Holofernes, 3. David und Goliath, 4. Samson und Dalila, 5. Der reiche Prasser, 6. Abraham und Isak, 7. Die schöne Helena, darauf wird die Verzweiflung in wohlgesetzten Versen folgen. — Den Beschluß macht eine Nachkomödie."

— **Die vierfache Liebesgefängnis od. der mitten im Unglück beglückte Prinz Dusgardus aus Portugal, L**

— „Das von den Assyriern grausam eingeschränkte, von einer Wunderheldinn aber wieder befreyte **Bethulien**, sonst der gestrafte Hochmuth des aufgeblasenen Holofernes, obersten Feldherrn des Königs Nabuchodonosors, oder: die schöne und heldenmüthige **Judith**. Mit Hannswurst einem flüchtigen Juden, verzagten Kriegsmann bey den Assyriern, lustigen Waffenträger des Holofernes, lächerlichen Koch, und letzlich betrunkenen und blütigen Gast bei der assyrischen Mahlzeit. Besondere Auszierungen: 1. Der Thron des Nabuchodonosors, 2. Das Gezelt des Holofernes, und dessen Enthauptung, 3. Die siegreiche Stadt Bethulia."

— **Der begeisterte Liebhaber oder Hanswurst ohne Leib, sonst die nach dem Tode erst glückliche Ehefrau.**

— „Mit gnädigster Bewilligung wird heute von den hier anwesenden Schauspielern[1]) aufgeführt, eine historische Haupt- und Staatsaction, betitelt:

Die unüberwindliche Standhaftigkeit eines edelmüthigen Frauenzimmers Orimena aus Arabien oder die durch Mord und Tod gestürzte Grausamkeit. Dargestellt an dem tyrannischen Apharus, König in Persien. Mit Hanns-Wurst einen lächerlichen Sternseher, unbarmherzigen Kerkermeister, und letztens ganz desparaten Scharfrichter. Bey welcher Action eine Enthauptung, nebst einem schönen Garten zu sehen ist, darauf folgt ein musikalischer Chor. — Nach-Comödie."

— „**La verita nell Ingano, d. i. Wahrheit in dem Betrug.** Oder: die verliebte Neigung zweer ungleicher Brüder. Dargestellt an dem unrechtmäßigen Kronen Räuber Hunrich, König der Hunnen, Gothen und Wenden. Mit Hannswurst einem Supplikanten, lächerlichen Hundsjung, unglücklichen Duellanten, und letztlich barmherzigen Scharfrichter."—Schattenmaschine.

— **Der Geitz nach großen Ehrenstellen ist der Untergang seiner Anhänger,** oder der große Mars Frankreichs, sonst der ruhmvolle und anfangs glückliche, hernach aber unglückselige Hofmarschall und Feldoberste Luxenburg, unter der Regierung Ludwig des großen Königs von Frankreich und Navarra. Mit Hanns-Wurst einen vater- und mutterlosen Waisen, lustigen Recrouten, verliebten Marquetander, hungerigen Leibschützen des Luxenburg, verzagten Sturmläufer und endlich lächerlichen Trauerredner bei der Leiche seines Herrn. Wobey die schöne Stadt Utrecht präsentiret und bombardiret worden." — Nachkomödie.

— **Das europäische Wäschermädel** oder Hannsel und Gredl, das von den Türken verfolgte, zum Tod verurtheilte, und erst nach dem Tod glückliche Brautpaar, sonst Hanns-Wurst der lächerliche Hula." — Schattenmaschine. — Chinesische Illumination.

— „**Die Schnitter,** oder die fröhliche Aerntezeit, sonst Cupido in der Masque. Dargestellt in der gnädigen Vatersstrafe. Hannswurst wird mit durchgehender Lustbarkeit erscheinen." — Schattenmaschine. — Chinesische Illumination.

[1]) Marionettenspiel?

IV. Alphabetisches Verzeichnis.

A. Die auf der National-Schaubühne und im Redoutensaal aufgeführten Stücke.

(Von den mit einem * versehenen Stücken ließen sich die Verfasser entweder gar nicht oder nur unsicher bestimmen.)

[1]) Nach anderer Quelle zuerst am 3. Mai 1775.

[1]) Ueber dieses goethesche „Schauspiel in zween Aufzügen" vgl. Goedeke IV. 166,

[1]) Das Fragezeichen hinter dem Titel dieses Stückes auf S. 423 ist hinfällig; das Stück ist ein französisches vom Grafen Anton Törring-Seefeld bearbeitetes Lustspiel.

[1]) Vgl. S. 426, Anmerkung.

[1]) Im alphabet. Verzeichnis steht fälschlich 29.

[1]) ? Herr Spul oder Echtheit ohne Schimmer. Von A. Frhrn. v. Klesheim. Wien 1794.

[1]) Verständnis und Mißverständnis. Origin.-Lustsp. in 5 A. für das K. K. Nationalhoftheater. Wien, Jahn 1788.

[1] Zaire. Tr. 5 von Voltaire. Aufgeführt auf dem Kurf. Theater. Neueste Uebersetzung in Jamben-München, Joh. Bapt. Strobl 1786 (!) Vgl. Friedr. Walter, Archiv u. Bibl. des Großherzogl. Hof- u. Nationalth. in Mannheim, Band II S. 66.

B. Die auf dem Faberbräu und im Bauhof aufgeführten Stücke.

(Die Bauhofstücke sind mit einem * bezeichnet.)

C. Alphabetisches Verzeichnis der in den Zensurlisten genannten teils verbotenen, teils erlaubten Stücke, über deren Aufführung jedoch nichts Näheres feststeht.

(Zu Seite 497; F bedeutet Faberbräu, die Zahl dahinter das Jahr.)

Register.

Lebenslauf.

Geboren am 28. Juni 1876 in Braunschweig, besuchte ich zunächst eine Bürgerschule und das Herzoglich Neue Gymnasium in meiner Vaterstadt. Im Herbst 1896 zog ich nach München zur Universität, trieb dort germanistische Studien, Französisch, Englisch, Geschichte und Kunstgeschichte und reichte im Frühjahr 1901 vorliegende Dissertation dem damaligen Dekan der philosophischen Fakultät, Prof. Dr. Theodor Lipps, ein. Die Promotion fand am 7. Juni 1901 statt.

Inzwischen sind 3 Jahre vergangen. Ich bin nach Berlin übergesiedelt, habe u. a. als erste Publikation der Gesellschaft für Theatergeschichte die „Chronologie des deutschen Theaters“ herausgegeben und bin verantwortlicher Redakteur am „Litterarischen Echo“, sowie Dozent für Geschichte des Dramas und der Schauspielkunst an Emanuel Reichers Hochschule für dramatische Kunst.

Seit dem 20. August d. J. bin ich mit Else Oppler-Legband verheiratet.

Berlin, im November 1904.

Paul Legband.